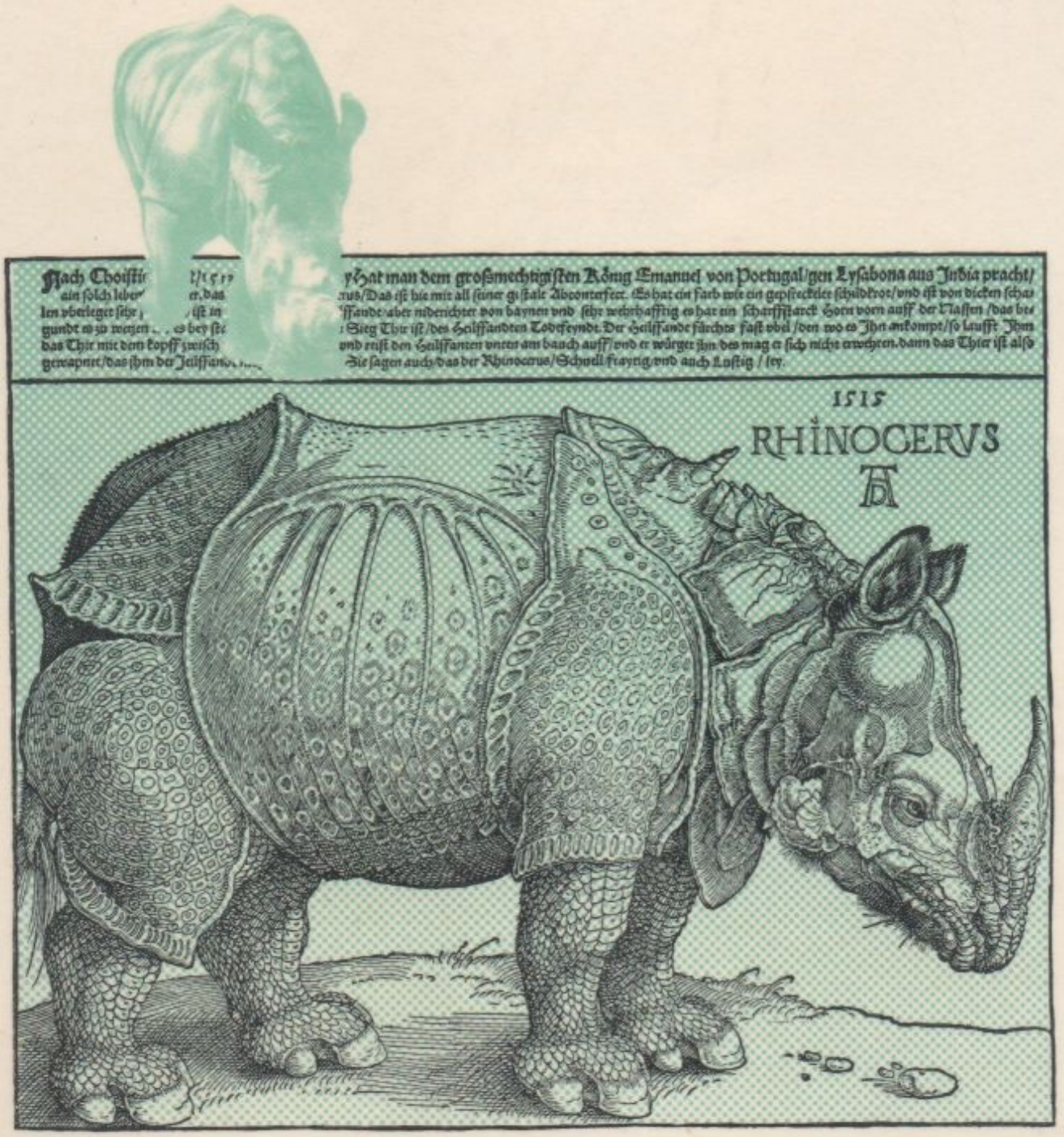
LA ESTRUCTURA AUSENTE

INTRODUCCION A LA SEMIOTICA

Umberto Eco



Editorial Lumen

UMBERTO ECO

LA ESTRUCTURA AUSENTE

Introducción a la semiótica

EDITORIAL LUMEN

□T□í□t□u□l□o□ □o□r□i□g□i□n□a□l□:□ □
□*L□a□ □s□t□r□u□t□t□u□r□a□ □a□s□s□e□n□t□e*
□
□T□r□a□d□u□c□c□i□ó□n□:□ □
□F□r□a□n□c□i□s□c□o□ □S□e□r□r□a□ □C□a□n□t□a□r□e□l□l□
□
□P□u□b□l□i□c□a□d□o□ □p□o□r□ □E□d□i□t□o□r□i□a□l□ □L□u□m□e□n□,
□R□a□m□ó□n□ □M□i□q□u□e□l□ □y□ □P□l□a□n□a□s□,□ □1□0□-□0□8□0□3□4
□R□e□s□e□r□v□a□d□o□s□ □l□o□s□ □d□e□r□e□c□h□o□s□ □d□e□ □e□d□
□p□a□r□a□ □t□o□d□o□s□ □l□o□s□ □p□a□í□s□e□s□ □d□e□ □l□e□n□g□u□a□
□
□P□r□i□m□e□r□a□ □e□d□i□c□i□ó□n□:□ □1□9□7□4□ □
□S□e□g□u□n□d□a□ □e□d□i□c□i□ó□n□:□ □1□9□8□1□ □
□T□e□r□c□e□r□a□ □e□d□i□c□i□ó□n□:□ □1□9□8□6□
□
□©□ □C□a□s□a□ □E□d□i□t□r□i□c□e□ □V□a□l□e□n□t□i□n□o□ □B□o□m□p□i□a□
□
□D□e□p□ó□s□i□t□o□ □L□e□g□a□l□:□ □B□.□ □1□3□4□0□2□ □-□1□9□8□
□I□S□B□N□ □8□4□-□2□6□4□-□1□0□7□6□-□6□
□
□P□r□i□n□t□e□d□ □i□n□ □S□p□a□i□n□
□

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN *6*

1. El campo semiótico **7**

2. Los umbrales de la semiótica **19**

I. Dos definiciones de semiótica 19
II. El umbral inferior de la semiótica 21
III. El umbral superior de la semiótica 23
IV. Las fronteras de la semiótica 28

SECCIÓN A LA SEÑAL Y EL SENTIDO *34*

1. El universo de las señales **35**

I. Un modelo comunicativo 36
II. La información 40
III. Precisiones preliminares sobre el código 46
IV. La estructura como modelo operativo 49

2. El universo del sentido **52**

I. De la señal al signo 52
II. El equívoco del referente 56
III. El significado como unidad cultural 60
IV. El interpretante. 62
V. La semiotización del referente 67
VI. El sistema semántico 70
VII. La denotación en una perspectiva semiótica 83
VIII. La connotación en una perspectiva semiótica 88
IX. Los componentes semánticos 94
X. El árbol KF 97
XI. El modelo Q 103
XII. El contexto como estructura sintáctica 106
XIII. Complejidad del código 108
XIV. La multiplicidad de códigos, la circunstancia y el mensaje como fuente 112
XV. Juicios factuales y juicios semióticas 117

3. El mensaje estético **122**

I. El mensaje ambiguo y autorreflexivo 122
II. El idiolecto de la obra 127
III. La codificación de los niveles 131
IV. La lógica «abierta» de los significantes 136

4. La definición semiótica de las ideologías **140**

I. Sistema semiótica y visión del mundo 140
II. Un modelo comunicativo 141

III. La eliminación ideológica de las ideologías 147

5. El mensaje persuasivo: la retórica 150
I. Retórica antigua y retórica moderna 150
II. Retórica: una oscilación entre redundancia e información 155
III. La retórica como depósito de fórmulas adquiridas 156
IV. Retórica e ideología 159

SECCIÓN B LA MIRADA DISCRETA 166

1. Los códigos visuales 167
I. Legitimidad de la investigación 167
II. El signo icónico 169
III. La posibilidad de codificar los signos icónicos 182
IV. Analógico y digital 187

2. El mito de la doble articulación 196

3. Articulaciones de los códigos visuales 201
I. Figuras, signos, semas 201
II. Analismo y sintetismo de los códigos 205
III. El enunciado icónico 206

4. Algunas comprobaciones: cine y pintura contemporánea 213
I. El código cinematográfico 213
II. De lo informal a las nuevas figuraciones 224

5. Algunas comprobaciones: el mensaje publicitario 229
I. Preliminar 229
II. Los códigos retóricos 230
III. Registros y niveles de los códigos publicitarios 232
IV. Lectura de cinco mensajes 236
V. Conclusiones 249

SECCIÓN C LA FUNCIÓN Y EL SIGNO 251

1. Arquitectura y comunicación 252
I. Semiótica y arquitectura 252
II. La arquitectura como comunicación 253
III. Estímulo y comunicación 255

2. El signo arquitectónico 257
I. Caracterización del signo arquitectónico 257
II. La denotación arquitectónica 262
III. La connotación arquitectónica 266

3. La comunicación arquitectónica y la historia 268
I. Funciones primarias y funciones secundarias 268
II. Los significados arquitectónicos y lu historia 271

III. Consumo y recuperación de las formas 273

4. Los códigos arquitectónicos..... 280
I. ¿Qué es un código en arquitectura? 280
II. Clasificación de los códigos arquitectónicos 283

5. ¿La arquitectura como comunicación de masas? 286
I. La persuasión arquitectónica..... 286
II. La información arquitectónica 287

6. Los códigos externos 292
I. La arquitectura debe prescindir de sus códigos propios. 292
II. El sistema antropológico 190 296
III. Conclusión..... 305

SECCIÓN D LA ESTRUCTURA AUSENTE 310

1. Estructura y estructuralismo 311

2. ¿Realidad ontológica o sistema operativo?..... 312
I. El modelo estructural como procedimiento operativo 312
II. La. metodología de Lévi-Strauss: del modelo operativo a la estructura objetiva. 315
III. La filosofía de Lévi - Strauss: las leyes constantes del Espíritu 319

3. Pensamiento estructural y pensamiento serial 325
I. Estructura y «serie»..... 325
II. La crítica de Lévi-Strauss al arte contemporáneo..... 329
III. La posibilidad de estructuras comunicativas 332

4. La estructura y la ausencia 336
I. La autodestrucción ortológica de la estructura 336
II. El estructuralismo ontológico y su ideología..... 348

5. Los métodos de la semiótica 356
I. La ficción operativa..... 356
II. Estructura y proceso 357
III. Los universales del lenguaje 359
IV. La comprobación psicolingüística 361
V. La arbitrariedad de los códigos y la provisionalidad del modelo estructural 363
VI. La génesis epistemológica de la estructura..... 364
VII. Lógica estructural y lógica dialéctica..... 367

CONCLUSIÓN..... 374

INTRODUCCIÓN

1. El campo semiótico

I. Al iniciar una investigación sobre el alcance de las leyes de la semiótica[1] ante todo es necesario establecer si *a)* con el nombre de «semiótica» distinguimos una *disciplina* específica con un método unificado y un objeto concreto; o bien si *b)* consideramos la semiótica como un simple *campo* de investigaciones, un simple repertorio de temas no unificados aún del todo. Si la semiótica es un «campo», las distintas investigaciones semióticas se justifican por el mero hecho de existir y la definición de «semiótica» se ha de *inducir* por la extrapolación de una serie de tendencias constantes en el campo de investigaciones, y por ellas, de un modelo unificado. En cambio, si la semiótica es una «disciplina», el investigador ha de proponer por deducción un modelo semiótico que sirva de parámetro para incluir o excluir del campo semiótico las distintas investigaciones.

En este libro vamos a seguir un método dialéctico. Creemos que no se puede llevar adelante una investigación teórica sin proponer una teoría, es decir, un modelo elemental que sirva de guía para el razonamiento que se ha de desarrollar; pero también creemos que toda

---

[1] Hay discusiones acerca del nombre de esta disciplina. *¿Semiótica o semiología?* "Semiología" si se tiene presente la definición de Saussure [cfr. por ejemplo Barthes, 1964 A], "semiótica" si se piensa en la lección de Peirce y en la semiótica de Morris [cfr. Maldonado, 1959 y 1961, y Rossi-Landi, 1967]. Y se añade que se podría hablar de semiología si se pensara en una disciplina general que estudiara los signos y que contemplara los signos lingüísticos sólo como un reducto particular; pero Barthes ha invertido la definición de Saussure considerando la semiología como una translingüística que examina todos los sistemas de signos como réductibles a las leyes del lenguaje. Por ello se cree que los que tienden a un estudio de los sistemas de signos que no dependa necesariamente de la lingüística (como nos hemos propuesto en este libro) han de hablar de semiótica [Rossi-Landi, 1966). Por otra parte, el hecho de que Barthes haya dado una acepción particular a la proposición de Saussure no nos ha de impedir volver a ella, redescubriendo su sentido original y utilizando de nuevo su terminología.

Sea como fuere, en este libro hemos decidido adoptar definitivamente la palabra "semiótica", sin prestar atención a las implicaciones filosóficas o metodológicas de ambos términos. Simplemente, nos conformamos con la decisión adoptada en enero de 1969 en París por un comité internacional que ha dado origen a la "International Association for Semiotic Studies" y que ha aceptado el término "semiótica" (aunque sin excluir el uso de "semiología"), que de ahora en adelante habrá de cubrir todas las posibles acepciones de los dos términos en discusión.

investigación debe estar dispuesta a individualizar las propias contradicciones, y debe provocarlas cuando no aparecen.

Por ello, ante todo hemos de tomar en consideración el *campo semiótico* tal como se presenta actualmente, en toda su variedad y desorden. A continuación hemos de proponer un *modelo de investigación* en apariencia simplificados Y, por último, hemos de contradecir continuamente este modelo, individualizando en el campo semiótico todos los fenómenos y los métodos que no se adecuan al mismo y que nos obligan a reestructurarlo, ampliarlo, corregirlo. De esta manera quizás conseguiremos perfilar (aunque sea provisionalmente) el ámbito de la investigación semiótica en el futuro y sugerir un método unificado para hacer frente a fenómenos en apariencia muy distintos y hasta ahora irreductibles. Si la operación tiene éxito, nuestro modelo semiótico habrá conseguido mantener la complejidad del campo confiriéndole una estructura, y por lo tanto, transformando el campo en *sistema.* Como es obvio, si los elementos del campo tenían una existencia «objetiva» (en el sentido de que existen como aspectos de la cultura), la estructura del campo como sistema se ha de considerar como la *hipótesis operativa,* la red metodológica que hemos echado sobre la multiplicidad de fenómenos para hablar de ellos.

Esta estructura se aplica por deducción, sin pretender que sea la "estructura real del campo". Por ello, considerarla como estructura objetiva del campo es un error con el que el razonamiento, en lugar de abrirse, se presenta ya terminado. Esto justifica el título de la sección D de este libro y del conjunto del mismo: "La estructura ausente". Una investigación semiótica solamente tiene sentido si la estructura del campo semiótico es asumida como una entidad imprecisa que el método se propone aclarar (provocando continuamente sus contradicciones). No tiene sentido si la estructura, establecida por deducción, se considera "verdadera", "objetiva" y "definitiva". En tal caso la semiótica como investigación, como método, como disciplina, adquiere tres caracteres negativos: *a)* está terminada en el mismo momento en que nace; *b)* es un razonamiento que excluye todos los razonamientos sucesivos y pretende ser absoluto; *c)* no es ni un método de aproximación continuo de un campo disciplinario ni una disciplina científica, sino una filosofía, en el sentido más denigrante del término. Como veremos en la sección D, una semiótica que tenga estos caracteres ni siquiera es una filosofía (en el sentido que daban a este término los filósofos griegos): es una ideología, en el sentido que le da la tradición marxista (y que nosotros explicamos en términos semióticos en A.4.).

II. Así, pues, nuestra investigación habrá de comenzar con una rápida enumeración, en forma de bibliografía comentada, del campo semiótico.

Siendo el estudio de la cultura como comunicación, la semiótica ha de iniciar sus razonamientos con un panorama de la cultura semiótica, es decir, de los metalenguajes que intentan indicar y explicar la gran variedad de «lenguajes» a través de los cuales se constituye la cultura.

Al emprender nuestra enumeración, hemos de proponer como hipótesis de trabajo que queda establecida una investigación semiótica cuando se supone que todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes. Es decir, que todo acto de *performance* comunicativa se apoya en una *compétence* preexistente. Que todo acto de *parole* presupone una *langue.* Más adelante ya definiremos mejor lo que entendemos por códigos y por mensajes. De momento estos términos se toman en su significado más vasto e impreciso. Siguiendo a Miller [1951] vamos a definir un código como «un sistema de símbolos que por convención previa está destinado a representar y a transmitir la información desde la fuente al punto de destino». Quede claro que hasta aquí no hemos definido todavía ni «sistema», ni «símbolo», ni «información», ni «fuente», ni «punto de destino». Pero al menos podemos decir que, en el momento en que yo dirijo a alguien una palabra, un gesto, un signo, un sonido (para que conozca algo que yo he conocido antes y deseo que él conozca también) me baso en una serie de reglas, hasta cierto punto estipuladas, que hacen comprensible mi signo. Una de las hipótesis de la semiótica es la de que estas reglas, o estos signos, existen bajo cualquier proceso de comunicación, y se apoyan en una convención cultural. Si se sospechara que estos signos se comprenden de una manera «intuitiva», por participación espontánea, por contacto directo entre dos «entidades espirituales», sin la mediación de convenciones sociales, la semiótica no tendría sentido alguno. Digamos por lo tanto que la *dialéctica comunicativa entre códigos y mensajes y* la *naturaleza convencional de los códigos* son descubrimientos que no corresponden a la semiótica: son las premisas en las que ésta se funda, la hipótesis que le sirve de guía.

III. En este sentido, actualmente corresponden al campo semiótico las siguientes investigaciones, que reseñamos partiendo de los

sistemas de comunicación aparentemente más «naturales» y «espontáneos», menos «culturales», hasta llegar a los procesos culturales más complejos, reconocidos como tales.

ZOOSEMIÓTICA. Los sistemas de comunicación entre los animales se estudian como un aspecto de la etología. Por ejemplo, los nuevos descubrimientos sobre la comunicación entre las abejas, que parecen poner en duda todas las nociones admitidas sobre el significado proverbial de la "danza". El estudio zoosemiótico puede contribuir a individualizar algunos universales de la comunicación, pero también podría obligar a revisar el concepto de la inteligencia animal y a individualizar procesos de convencionalización elemental [cfr. Sebeok, 1967, 1968].

SEÑALES OLFATIVAS. Bastaría con el *código de los perfumes* (fresco, sensual, viril, etc.) para establecer la existencia de posibilidades comunicativas. La tradición poética (véase Baudelaire) nos ha dado algunas indicaciones. Si los *perfumes* artificiales tienen sobre todo el valor connotativo que se ha dicho, los *olores tienen* claramente un valor denotativo. En tal caso, podrían catalogarse como "índices" (olor a quemado), aunque en los estudios de Hall [1966], en muchas civilizaciones se atribuyen a los olores personales un valor de significación social que rebasa la mera comunicación indicativa.

COMUNICACIÓN TÁCTIL. Es fundamental en la primera experiencia del mundo externo en el niño y según algunos autores predetermina la comprensión sucesiva de los mensajes verbales. En este sector se incluyen los estudios sobre la *modificación de la piel,* por medio de prácticas higiénicas, perfumes y ungüentos. La experiencia táctil influye igualmente en la elección de *vestuario.* Cuando la comunicación táctil se convencionaliza, aparecen ciertos tabúes que ya figuran en los códigos prosémicos [Hall, 1959, 1966]. Forman parte de los *mensajes táctiles codificados,* el beso, el abrazo, la bofetada, en cuanto no son estímulos sino estilizaciones [Frank, 1957].

CÓDIGOS DEL GUSTO. Además de las diferencias de gusto implícitas en cada civilización, con la posibilidad de sistemas de oposiciones que regulen el aparejamiento de distintos sabores, pueden individualizarse algunas convenciones sobre la composición de las comidas y sobre las reglas para servirlas. Lo mismo puede decirse de las bebidas. Existe además el ámbito de los sistemas connotativos y sinestésicos (el "sabor fuerte"; o las transposiciones metafóricas de las denominaciones de sabores a otros dominios, como "dulce amor"). Sobre los sistemas semánticos establecidos por el gusto, naturalmente hay que acudir a las investigaciones de Lévi-Strauss [1964].

PARALINGÜÍSTICA. *El estudio de los rasgos suprasegmentales (los tonos de la voz) y de las variantes facultativas que corroboran la comunicación lingüística y se presentan como sistematizables y susceptibles de convencionalización,* o que, siendo reconocidos como naturales y motivados, son sistematizables de alguna manera. Estos fenómenos han sido objeto de estudio minucioso, gracias a los nuevos métodos de registro, que permiten analizar incluso las variaciones menos perceptibles por observación directa. En general, se asocia a la paralingüística la *cinésica,* considerada como el *estudio de los gestos y de los movimientos corporales que*

tienen un valor significativo convencional. Pero cada vez se tiende más a separar estos dos sectores. [Cfr. Fonagy 1964; Stankiewicz, 1964; Mahl y Schulze, 1964.]

Trager [1964] subdivide los rumores que no tienen estructura lingüística propiamente dicha en:

A. *Tipo de voz.* Depende del sexo, de la edad, de la salud, del lugar de origen del que habla, etc. Se han estudiado distintos tonos de voz usados por la misma persona en circunstancias distintas. Ostwald [1964] analiza la diversidad de modulaciones con la boca cerrada en el teléfono y a distintas horas del día, relacionándola con las variaciones del sodio y del potasio en la sangre. Otras investigaciones similares se refieren a las bases biológicas de la comunicación y forman parte integrante de las investigaciones de semiótica médica. Según Trager, en realidad el tipo de voz no corresponde al paralenguaje.

B. *Paralenguaje.* Se diferencia en:

a) cualidades vocales: por ejemplo, la intensidad de los sonidos, el tipo de control de los labios o de la glotis, la pesadez o ligereza en el respirar, el control de las articulaciones, la resonancia, el tiempo, etc.

b) *vocalizaciones,* que se dividen en:

b.1. caracterizantes vocales (ejemplo: risa sofocada o abierta, llanto, lloriqueo, sollozo, susurro, chillido, grito sofocado, barboteo, gemido, lamento, eructo, voz quebrada, bostezo...).

b.2. cualificadores vocales (por ejemplo, intensidad y tono de voz).

b.3. segregados vocales: es el complejo de sonidos que, más que modular las emisiones fonéticas, las acompaña, como las nasalizaciones, las aspiraciones, los gruñidos, los "hum" de comentario e interjección, los ruidos de la lengua y labios (que dicho sea de paso, han sido codificados bastante bien por este tipo de transcripción en forma dramática de los segregados vocales considerados como signos, que son las expresiones verbales de los cómics...).

LENGUAJES TAMBORILEADOS Y SILBADOS. La sospecha de que los "tonos" tienen valor convencional crece cuando se pasa al examen, realizado por los antropólogos, de los distintos sistemas de señalización por medio de silbidos, pitos, flautas y tambores. Weston La Barre [1964] relaciona una serie de sistemas ségnicos, como el lenguaje silbado y la conversación con xilófono de los chin birmanos; el tamborileo en las raíces de los árboles de los Kwona; el lenguaje con la boca cerrada del Chekiang; el yodel alpino; las comunicaciones referenciales en código silbado de los Ashanti (el sujeto llega a comunicar el lugar donde se debe buscar un objeto); el lenguaje silbado de los habitantes de Canarias que modulan, no los tonemas, sino verdaderos fonemas del español hablado; el lenguaje de tambores del África Occidental, que reproduce rasgos tonémicos del lenguaje hablado en dos tonos básicos del tambor, realizando además comunicaciones muy convencionalizadas, en tanto que los Ewe del Togo han llegado a convencionalizar frases enteras (aunque se trata de sistemas de transcripción similares a nuestros códigos telegráficos); y también las señales con el cuerno de cuatro tonos que transmite, no el equivalente melódico de las formas suprasegmentales, sino unidades diferenciales abstractas y auténticas.

CINÉSICA Y PROSÉMICA. Según Birdswhistell [1964], "cuando la gente emite sonidos y escucha, se mueve y mira, toca y siente, emite y recibe olores, etc., todas estas cosas se combinan de diversos modos para participar en el sistema comunicativo, y no es extraño enunciar que estas modalidades pueden ser estructuradas analógicamente: si se aprenden de una manera sistemática, pueden ser modelizadas de la misma manera, o al menos se puede intentar... Si examinamos un corpus de datos, por ejemplo los films con el alcalde La Guardia hablando yidish, italiano o inglés americano, sus modelos de movimiento cambian de una manera tan sistemática que se podría eliminar el sonoro y adivinar en qué lengua está hablando".

Birdwhistell [1952, 1960, 1963, 1965, 1966] ha elaborado un sistema de notaciones de los movimientos corporales que llega a grados de precisión extremos y ha señalado también una nomenclatura de los rasgos pertinentes y de las configuraciones sintagmáticas gestuales, a la que nos referiremos al tratar del código cinematográfico.

En cuanto al ámbito de la investigación cinésica, he aquí algunas voces de un repertorio sugerido por La Barre [1964]: el *lenguaje gestual mudo* de los monjes de clausura, el lenguaje de los sordomudos, de los mercaderes hindúes, de los persas, de los gitanos, de los ladrones, de los contrabandistas; los *movimientos rituales de las manos* de los sacerdotes budistas e hindúes; las comunicaciones de los pescadores de la Patagonia; la cinésica oriental y mediterránea, en la que ocupa un lugar privilegiado la *gesticulación napolitana* [De Jorio, 1832] (no se debe olvidar que la cinésica napolitana, a través del histórico gesto de Sraffa, está míticamente en la base de los problemas de Wittgenstein sobre el significado...); los *gestos estilizados* de las figuras de la pintura maya, utilizados para descifrar el lenguaje escrito, de la misma manera que el estudio de la gestualidad griega según aparece en las pinturas de los vasos puede aclarar muchas cosas sobre el período estudiado (y de la misma manera, el estudio de la gestualidad napolitana puede relacionarse con los usos cinésicos de la Magna Grecia y con ello aclarar la cinésica ática). Por las mismas razones, la cinésica estudia la *gestualidad teatral,* ritualizada en los teatros clásicos orientales, en el *mimo y* en la *danza* [cfr. también Greimas, 1968; Guilhot, 1962]

Los *estilos de andar,* que varían según las culturas y denotan un *ethos* distinto; los estilos de *posición erecta,* en los que la codificación es más rigurosa (y también más variable) en las variaciones militares del *¡atención!* y en los estilos casi litúrgicos de los *pasos de desfile* [cfr. Mauss, 1950].

Las distintas modalidades de la *risa,* de la *sonrisa,* del *llanto,* aunque elementos del paralenguaje, también lo son de la cinésica. En su punto extremo, la investigación sobre las cinésicas altamente culturalizadas llega al estudio de las *posiciones defecatorias, de la micción y del coito* (y no digamos las posiciones de los seres en el momento del orgasmo, que no sólo se determina por movimientos fisiológicos, sino que varía según las culturas, como demuestran varios ejemplos de escultura erótica antigua).

Añadamos los estudios sobre el *movimiento de la cabeza* (la relatividad cultural de los gestos del "sí" y del "no" es reconocida universalmente), sobre *gestos de gracias,* sobre el *beso* (que históricamente es común a las civilizaciones greco-romana y semítica, pero —al parecer— es ignorado en la celta; y en las civilizaciones orientales tiene significados diversos). Semas cinésicos como el de *enseñar la lengua* adquieren denotaciones distintas en China o en el Sur de Italia; los *gestos de desprecio* (que en la cinésica italiana son tan abundantes) están codificados como los *guiños* (lo que para un latino-americano significa "ven acá" para un norteamericano quiere decir "lárgate"). Los *gestos de cortesía* figuran entre los más codificados, en tanto que los *actos motores convencionalizados* cambian tanto con el tiempo que se hace difícil comprenderlos e incluso resultan ridículos, como sucede con los films de la época muda. Los *gestos de la conversación,* que puntualizan o sustituyen frases enteras, se unen a los *grandes gestos oratorios.* Hay estudios sobre la distinta gestualidad en una conversación entre un italiano y un hebreo en América [Efron, 1941], y tendemos a examinar el valor convencional de los *gestos simbólicos* (ofrecimientos, dones), la gestualidad en los *deportes* (estilo del saque en el baloncesto, maneras de maniobrar una canoa), hasta llegar a los estilos del *tiro al arco* que, junto con los gestos de la *ceremonia del té,* constituyen los pilares de la etiqueta zen. Tenemos, por último, los distintos significados del *silbido* (aplauso, desprecio, etc.) y las *modalidades del comer y del beber.*

En cada uno de estos casos, como en todo lo que se refiere al paralenguaje, se podría decir como conclusión que, incluso en el caso de que los gestos y los tonos de voz no tuvieran un valor institucionalizado y formalizable, podrían ser interpretados como señales convencionales que orientan al destinatario sobre el código connotativo que debe emplear para descodificar el mensaje lingüístico; y por ello su función de *señaladores de código* sería en todo caso de gran importancia desde el punto de vista semiológico.

A la *prosémica* deberíamos dedicar un capítulo aparte, pero sobre este tema ya nos extenderemos al tratar de los códigos arquitectónica en C.

SEMIÓTICA MÉDICA. Este sector se escinde en dos zonas distintas: por un lado tenemos el sistema de *índices* naturales por medio del cual se individualiza el *síntoma* (y puesto que para la comunidad médica *determinados* síntomas se expresan por medio de *determinados* indicios, a nivel del grupo médico existe un sistema de convenciones); por otro, el sistema de expresiones lingüísticas por medio de las cuales los pacientes de medios y civilizaciones distintas *suelen* denunciar verbal o cinésicamente un síntoma [Lacan, 1966; Piro, 1967; Maccagnani, 1967; Barison, 1961; Szas, 1961].

Los CÓDIGOS MUSICALES. El problema de la música suele plantearse cuando se trata de comprobar la posibilidad de codificar los tonemas. Ostwald [1964] nos recuerda que la notación musical actual nació de las antiguas notaciones de gestos y de la notación neumática, que registraban fenómenos cinésicos y paralingüísticos a la ver. De todas maneras, en el ámbito musical se pueden individualizar:

A. *Semióticas formalizadas.* Son las distintas escalas y gramáticas musicales, los *modos* clásicos, los sistemas de atracción. Su estudio corresponde a la sintagmática

musical, la armonía, el contrapunto, etc. Actualmente se pueden añadir los nuevos sistemas de notación empleados en la música contemporánea, en parte idiolectales, en parte fundados en notaciones icónicas en apariencia, pero que se apoyan en referencias culturales que las convencionalizan. Para la notación cfr. Langleben, 1965.

B. *Sistemas onomatopéyicos.* Van desde las onomatoyepas del lenguaje verbal a los *repertorios de onomatopeyas* de los cómics [cfr. Jakobson, 1964, 1967].

C. *Sistemas connotativos.* La tradición pitagórica confiaba a cada *modo* la connotación de un *ethos* (en cuyo caso se trataba también del estímulo de un comportamiento), como observa también La Barre [1964]. La connotación de un *ethos* se encuentra en tradiciones musicales como la China clásica o la India. Puede admitirse la connotatividad de las grandes cadenas sintagmáticas, incluso en lo que se refiere a la música moderna, aunque sobre este particular sea válida la advertencia de que las frases musicales no se han de considerar dotadas de valor semántico. Pero es difícil negar las connotaciones convencionalizadas de algunas músicas estereotipadas: pensemos en la música "thrilling", en la música "pastoral" o "marcial"; y también existen músicas tan ligadas a unas ideologías precisas que asumen un valor connotativo indiscutible *(La Marsellesa, La Internacional).*

D. *Sistemas denotativos.* Por ejemplo, las señales musicales que denotan una orden (atención, descanso, izar bandera, rancho, silencio, diana, carguen), hasta el punto de que quien no capta la denotación precisa incurrir, en sanciones. Estas mismas señales asumen valores connotativos del tipo "valor", "patria", "guerra", etc. La Barre cita el sistema de conversación por medio de la flauta pentatonal, utilizado por los aborígenes de Sudamérica.

E. *Connotaciones estilísticas.* En este sentido, una música reconocible como del siglo XVIII connota un *ethos* reconocible, un *rock* connota "modernidad", un ritmo binario tiene connotaciones distintas a un ritmo de tres por cuatro, según el contexto y las circunstancias. Igualmente se pueden estudiar los diversos *estilos de canto* a través de los siglos y de las distintas culturas.

LENGUAJES FORMALIZADOS. Parten del estudio de las estructuras matemáticas [Vailati, 1909; Barbut, 1966; Prieto, 1966; Gross Lentin, 1967; Berlin, 1967] para llegar a las distintas *lenguas artificiales,* como sucede en la química y en la lógica, y en las semióticas en el sentido de Greimas [1970], como formalizaciones de los contenidos de las ciencias naturales. En este apartado se incluyen todos los lenguajes inventados (por ejemplo, el Linces, como lenguaje interespacial) [Freudentahl, 1960], los alfabetos como el Morse o el álgebra de Boole para los calculadores electrónicos. Aquí se inserta el problema de una metasemiología [Malí, 1968; Kristeva, 1968] y de un lenguaje universal, en el sentido de Raimundo Lulio y de Leibniz [cfr. Rossi, I960].

LENGUAS ESCRITAS, ALFABETOS IGNORADOS, CÓDIGOS SECRETOS. El estudio de las lenguas escritas se escinde del de las lenguas naturales entendidas como lenguas verbales, y más bien se relaciona con el problema de descifrar alfabetos ignorados y mensajes secretos basados en códigos criptográficos. Pero también se refiere a los valores connotativos de la denotación alfabética escrita o impresa, como ha

demostrado Matshall McLuhan [1962], y al problema más general de la escritura [Dérida, 1967 B].

LENGUAS NATURALES. Pertenecen al ámbito de la *lingüística* propiamente dicha y de la etnolingüística, y sobre él no consideramos necesario extendernos ahora. Quizá convenga indicar que la dirección de la investigación semiológica se concreta hacia los léxicos y los subcódigos. De los modelos estereotipados del lenguaje a todo el sistema *retórico,* al que se dedicarán algunos capítulos de este libro, hasta llegar a las convenciones lingüísticas particulares: *subcódigos especializados* (políticos, técnicos, jurídicos; todo un sector muy importante en el estudio de la comunicación de masas) y *subcódigos de grupo:* fórmulas de los vendedores ambulantes, lenguas secretas y jergas, lenguaje coloquial. Y finalmente, la utilización retórica del lenguaje cotidiano para construir mensajes a diversos niveles semánticos, como ocurre con las *adivinanzas,* los *enigmas,* o los *crucigramas* [cfr. Greimas, 1970; Krzyzanowski, I960].

COMUNICACIONES VISUALES. Hemos dedicado dos secciones del libro a este vasto dominio. Aquí será suficiente enunciar los temas que se explicarán más adelante e indicar las investigaciones en curso en otros sectores [cfr. *Communications,* n. 15].

A. *Señalécticas altamente convencionalizadas.* Banderines navales, señales de tráfico, grados militares, alfabetos universales (posibles) basados en símbolos visuales de acepción común [Prieto, 1966].

B. *Sistemas cromáticos.* Desde los intentos poéticos para asociar algunas sinestesias precisas a los colores, hasta los sistemas semánticos ligados a los fenómenos cromáticos en las comunidades primitivas, y hasta el valor connotativo de los colores en las sociedades occidentales (negro-luto, blanco-luto, blanco-boda, rojo-revolución, negro-señorío, etcétera).

C. *Vestuario.* Los estudios de Barthes [1967] sobre la moda conciernen solamente a la expresión verbal de los modelos y no cubren todo el ámbito de investigaciones sobre el vestuario como comunicación, cuyo punto álgido de formalización lo alcanza la semiótica de las *divisas militares* y de los *hábitos* y *ornamentos eclesiásticos.*

D. *Sistemas verbo-visuales.* El panorama es inmenso. Desde el *cine* y la *televisión* [Metz, 1964; Betlelini, 1968] hasta los *cómics* [Eco, 1964], la *publicidad,* los sistemas de *papel moneda,* las *"rebus",* las semióticas de las *barajas y* de los juegos en general (ajedrez, damas, dominó, etc) [Lekomceva, 1962; Egorov, 1965]; también está el estudio de los *mapas geográficos y topográficos* [Berlin, 1967] y de sus condiciones óptimas de denotación, al que se añade el estudio de los *diagramas* [Jakobson, 1966] y de los *proyectos* arquitectónicos, e incluso las *notaciones coreográficas* y el sistema simbólico de la *astrología.*

E. *Otros sistemas.* En este renglón incluimos investigaciones sobre las que volveremos más adelante, como el estudio de los *códigos icónicos* [cfr. Peirce, 1931; Morris, 1946; Verón, 1970], *iconológicos y estilísticos;* el estudio del *diseño y* de la *arquitectura* [cfr. sección C], el *sistema de los objetos* [Baudrillard, 1968], etc.

ESTRUCTURAS DE LA NARRATIVA. Otro sector del análisis semántico es el de las estructuras narrativas o las grandes cadenas sintagmáticas. Desde los primeros intentos —ya clásicos y beneméritos— de Propp [1928] a las integraciones que ha hecho Lévi-Strauss [1958 A y C], con las escuelas de Barthes [1966, 1970] y de

Greimas [1966] se ha pasado a un auténtico estudio organizado de la *semiótica de la trama* [Brémond, 1964, 1966; Metz. 1968; Todorov, 1966, 1967, 1968, 1970; Genette, 1966 A; V. Morin, 1966; Gritti, 1966, 1968; Eco, 1964, 1970] y de los mecanismos narrativos en general [Sceglov, 1962; Zolkovsi, 1962, 1967; Karpinskaia-Revzin, 1966].

Naturalmente, los resultados más controlables todavía son los del patrimonio etnológico tradicional (mitos, leyendas, fábulas) [Greimas, 1966; Maranda, 1962; Dundes, 1964, 1966; Greimas-Rastier, 1968] y los de la novela policíaca [Sceglov, 1962 A], que se rigen fundamentalmente por la trama. La aportación de las escuelas eslavas, de los viejos formalistas o los nuevos semióticos, ha sido determinante en este campo.

CÓDIGOS CULTURALES. Estamos en el terreno de los sistemas de *comportamiento y* de *valores* que tradicionalmente no se consideran bajo el aspecto comunicativo. Hagamos una relación:

A. *Etiqueta.* No solamente como sistema gestual, sino también como sistema de convenciones, tabús, jerarquías, etc. [Civ'ían, 1962, 1965].

B. *Sistemas de modelización del mundo.* Los semióticos soviéticos incluyen bajo este nombre mitos, leyendas, teologías primitivas y tradicionales, que dan un cuadro unitario que permite comunicar la visión global del mundo de una comunidad [Ivanov y Toporov, 1962, 1965].

C. *Tipología de las culturas.* La semiótica soviética [Lotman, 1964, 1967 A] insiste mucho sobre este capítulo. La semiótica puede colaborar en el estudio de una cultura, tanto en sentido diacrónico como sincrónico, integrándola en una semiótica autónoma. La función de la investigación semiótica no consiste tanto en reconocer que en el Medievo existía un código de la mentalidad caballeresca como en resolver este "código" (todavía definido como tal por metáfora), en un sistema riguroso.

D. *Modelos de la organización social.* Se podrían indicar como ejemplos típicos los estudios sobre las organizaciones de parentesco [Lévi-Strauss, 1947], pero el problema también concierne a la organización global de las sociedades avanzadas [Moles, 1967]. En este sentido, cabe en este capítulo la inserción de las perspectivas semióticas en el sistema filosófico de Marx [Rossi-Landi, 1968].

CÓDIGOS Y MENSAJES ESTÉTICOS. Cfr. en A.3 el tipo de aclaración que el punto de vista semiótico puede aportar a los problemas de estética, y cómo puede vivificar aquella disciplina específica que es la "poética". Aquí podemos establecer una distinción entre una semiótica que se ocupa de la estética (más que nada, para obtener afirmaciones y pruebas de nuestros axiomas, a través del análisis de las obras de arte) y una *estética semiótica,* es decir, una estética que quiere ser un estudio del arte como proceso comunicativo.

COMUNICACIONES DE MASA. La problemática de las comunicaciones de masa, nacida en el seno de la sociología, particularmente en los Estados Unidos, y en el ámbito socio-filosófico de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Benjamin, etc.), ha originado en un momento dado la exigencia de un fundamento semiótico de sus problemas y de sus principios.

De hecho, si entre los medios de comunicación de masas se incluyen el cine, la prensa, la televisión, la radio, las revistas, los cómics, la publicidad, las distintas técnicas de propaganda, la música ligera, la literatura popular, etc., nos preguntamos si cada uno de estos sectores de la comunicación de masas ya es objeto de investigaciones específicas y si, en general, las investigaciones sobre ella no consisten en aplicar el método de una disciplina cualquiera (psicología, sociología, pedagogía, estilística, etc.) a uno de estos medios, a sus técnicas, o bien a sus efectos.

Pero si hasta hoy los estudios sobre la comunicación de masas han recurrido con una gran ductilidad a los métodos más dispares, es preciso caracterizarlos por la *unidad de su objeto.*

El estudio de la comunicación de masas existe como disciplina, no en cuanto examina la técnica o los efectos de un "género" particular (novela policíaca o cómic, canción o film) con un método de investigación cualquiera, sino porque establece que todos estos géneros tienen una característica común en el ámbito de una sociedad industrial.

De hecho, las teorías y los análisis sobre la comunicación de masas se aplican a distintos "géneros" de comunicación, en la medida en que se tienen: 1) *una sociedad de tipo industrial suficientemente estratificada en apariencia, pero en realidad muy rica en contrastes y diferencias;* 2) *unos canales de comunicación que permiten alcanzar, no a grupos determinados, sino a un círculo indefinido de receptores en situaciones sociológicas distintas;* 3) *unos grupos productores que elaboran y emiten determinados mensajes como medios industriales.*

Cuando existen estas condiciones, las diferencias de naturaleza y de efectos de las diversas modalidades de comunicación (cine o periódico, televisión o *cómics)* pasa a segundo plano respecto a la aparición de estructuras y efectos comunes.

El estudio de la comunicación de masas se propone un objeto unitario en la medida en que postula que la industrialización de la comunicación ha de cambiar, no solamente las condiciones de recepción y de emisión del mensaje, sino también (y la metodología de estos estudios se rige por esta paradoja aparente) *el propio sentido del mensaje* (es decir, aquella masa de significados que se creía que era una parte inalterable del mensaje, tal como lo había pensado el autor, independientemente de sus modos de difusión).

Pero cuando individualiza con tanta exactitud su propio objeto, el estudio de la comunicación de masas se ve obligado también a individualizar su propio método específico. Para estudiar la comunicación de masas, para reunir materiales aptos para la profundización unitaria de sus diversos objetos, se puede y se debe recurrir *(mediante una labor interdisciplinaria)* a métodos dispares, desde la psicología a la sociología, pasando por la estilística: pero *solamente se puede postular el estudio unitario de los fenómenos si se consideran las teorías y los análisis de la comunicación de masas como uno de los capítulos, sin duda uno de los más importantes, de la semiótica general.*

RETÓRICA. En el estudio de la comunicación de masas (y por lo tanto de las comunicaciones con finalidad persuasiva) actualmente convergen las investigaciones sobre la retórica. Una relectura semiótica de los tratados tradicionales resulta repleta de sugerencias. De Aristóteles a Quintiliano, pasando

por los teóricos renacentistas y medievales hasta Perelman, la retórica resulta ser el segundo capítulo de una semiótica general (después de la lingüística) estudiado desde hace siglos y destinado a facilitar los instrumentos de otra disciplina que actualmente la encuadra. Por ello, la bibliografía sobre los aspectos semióticos de la retórica se identifica con toda la bibliografía sobre la retórica (cfr. Lausberg, para una primera orientación).

Una vez recorrido el campo semiótico, aunque de una manera desordenada, surge una pregunta: ¿se pueden reducir todos estos problemas y enfoques distintos a un punto de vista único? La manera en que se estudian las lenguas naturales, ¿puede servir para estudiar los tipos de cultura o los signos icónicos? ¿Hay una razón constitucional para examinar fenómenos tan diversos bajo el punto de vista único de la comunicación? ¿La semiótica solamente es una etiqueta que se aplica a un campo de disciplinas irreductibles unas a otras y unidas solamente por la atención que se presta al aspecto comunicativo genérico de los distintos fenómenos, o es un método unificado que permite definir la comunicación como una estructura constante? Para dar respuesta a estas preguntas es preciso aventurarse a una definición teórica provisional de la semiótica, dejando de lado por el momento su aspecto descriptivo.

2. Los umbrales de la semiótica

I. Dos definiciones de semiótica

Cuando una disciplina como la semiótica se encuentra en vías de difusión y de definición, el primer problema que presenta es el de sus límites.

Como primera aproximación quizás podrían servir las definiciones de dos estudiosos que con una anticipación de casi cincuenta años han anunciado su nacimiento oficial y su organización científica —nos referimos a Saussure y Peirce, para no remontarnos a la definición de Locke. Pero estas dos definiciones plantean varios problemas.

I.1. Saussure dice: «*La langue est un système de signes exprimant des idées et par là comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes. On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale; elle formerait une partie de la psychologie sociale et par conséquent de la psychologie générale; nous la nommerons sémiologie (du grec,* s emeion, *«signe»). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire ce qu'elle sera; mais elle a droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance*» [Saussure, 1915. págs. 33-34].

Esta definición, que ha dado origen a la mayoría de estudios semióticos actualmente en curso, es incompleta e insuficiente precisamente porque utiliza la expresión *signes.* Para Saussure el signo es la unión de un significado con un significante y por ello, si la semiótica fuera la ciencia que estudia los signos, quedarían excluidos de este campo muchos fenómenos que actualmente se llaman «semióticos» o son de su competencia.

Por ejemplo, la teoría de la información, ¿entra en el ámbito de la semiótica general? Si así es, ¿cómo se explica el hecho de que no tenga nada que ver con los significados, y se refiera solamente a las unidades de transmisión computables cuantitativamente, con independencia de

su posible significado, y que por ello se llamen «señales» y no «signos» (véase en este mismo libro, A.l.) ¿Y acaso no existe una «zoosemiótica» que estudia la transmisión de informaciones en los animales, a propósito de la cual sería difícil hablar de un paso de «significados»? ¿Y no es de la competencia de la semiótica todo el nivel de las *figurae* («fonemas» en la lengua verbal, «*figurae*» en otros sistemas de comunicación), que tienen valor de oposición, pero no tienen significado alguno? ¿Y no estudia la semiótica la notación musical y la música en general, que quizás es el ejemplo más claro de razonamiento sin consistencia semántica (salvo en algunos casos raros) y en el que es preciso establecer qué es lo que se entiende por «signo»?

I.2. Tomemos ahora la definición de Peirce: «*I am, as far as I know, a pioneer, or rather a backwoodsman, in the work of clearing and opening up what I call* semiotic, *that is, the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis...*» [Pierce, 1931, 5, 488]. Esta semiótica en otro lugar se denominaba «lógica» [2.227], y se presenta como una «doctrina de los signos» que la vincula al concepto de «semiosis», que precisamente es la característica constitutiva de los signos. Por «semiosis» Peirce [5,484] entiende «*an action, an influence, which is, or involves, a cooperation of* three *subjects, such as a sign, its abject and its interpretant, this thri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs*». Aunque más adelante definiremos con mayor detalle la noción de «interpretante» [cfr. A.], está claro lo que Peirce quiere decir: una relación de estímulo y reacción entre dos polos, el polo estimulador y el polo estimulado, sin mediación de ninguna clase. En una relación de semiosis el estímulo es un signo que, para producir reacción, ha de estar mediatizado por un tercer elemento (que podemos llamar «interpretante», «sentido», «significado», «referencia al código», etc.) y que hace que el signo represente su objeto para el destinatario. Como veremos a continuación, la noción triádica de Peirce implica, aunque no se diga explícitamente, un elemento de convención y de sociabilidad, al igual que la definición de Saussure. Salvo que en la definición de Saussure los signos «expresan ideas», o sea, expresan las ideas de un *emisor,* que las comunica a un *destinatario.* En la perspectiva de Peirce, la tríada semiótica puede aplicarse igualmente a fenómenos que carecen de emisor. Tales son, por ejemplo, los fenómenos naturales que un

destinatario humano interpreta como síntomas (aceleración del pulso, *síntoma* de fiebre para el médico). Por lo tanto, la definición de Peirce incluye en el dominio de la semiótica unos fenómenos que en el ámbito de Saussure quedarían excluidos y con ello resuelve una objeción que se ha formulado con frecuencia a la aventura semiótica [Segre, 1969, págs. 68 y sigs]. Admitir los síntomas como procesos semióticos no significa desconvencionalizar la semiótica para interpretarla como una teoría del lenguaje de Dios o del Ser. Solamente quiere decir que existen convenciones interpretativas (y en consecuencia, códigos) incluso en la manera en que intentamos descifrar los fenómenos naturales, *como si* fueran signos que comunican algo. En realidad, la cultura ha seleccionado algunos fenómenos y los ha institucionalizado como signos a partir del momento en que, por circunstancias apropiadas, comunican algo. Esta perspectiva de Peirce habría de permitir resolver en términos semióticos incluso la teoría del significado perceptivo de los fenómenos naturales, y en este sentido volveremos a tratar de ella en las páginas que dedicamos al *referente* [cfr. A.2.].

Así, pues, la perspectiva de Peirce es más amplia que la de Saussure. Pero se basa también en el concepto de signo como unión de un significante con un significado, desde el momento en que incluso los síntomas (que tienen una naturaleza semiótica) tienen características idénticas al signo de Saussure: se trata de una forma física que recuerda algo al destinatario, algo que la forma física denota, denomina, indica, y que no es la misma forma física. Por ello esta definición no comprende toda una serie de procesos que actualmente se estudian como procesos comunicativos (por ejemplo, los procesos cibernéticos) en los que se pasa de las señales de una fuente emisora a un aparato receptor; porque las señales actúan sobre el aparato como *estímulos* y no como signos. Como veremos, implican una relación entre dos polos, una dialéctica entre estímulo y respuesta y no un proceso triádico en el que se inserta un elemento mediador (sea un «significado», un «interpretante», etc.).

II. El umbral inferior de la semiótica

II.1. Siguiendo las definiciones de Saussure y de Peirce, deberían excluirse de la semiótica los estudios neuro-fisiológicos sobre

fenómenos sensoriales vistos como paso de señales desde las terminaciones periféricas a la zona cortical de cerebro [cfr. Ashby, I960]; las investigaciones cibernéticas aplicadas a los organismos vivientes [cfr. Ashby, 1960; Shannon y Weaver, 1949; Ruyer, 1958], o las investigaciones genéticas —en las que por otra parte se habla constantemente de códigos y de mensajes.

Esta limitación podría parecer embarazosa, cuando precisamente de las investigaciones de este orden extrae la semiótica muchos de sus instrumentos (por ejemplo, la noción de «información» como elección binaria). Pero se trata precisamente de individualizar estas investigaciones como si fueran un límite inferior de la semiótica, el punto en el que la semiótica surge de algo que todavía no lo es, el anillo de conjunción —como el del último primate con el primer *homo sapiens* en la antropología física— entre el universo de las señales y el universo del sentido. Una investigación sobre este primer «umbral» semiótico ha de servir, por lo tanto, más que para caracterizar a la semiótica desde dentro, para circunscribirla desde el exterior. Y a la vez le ha de suministrar los instrumentos que, una vez precisadas las correspondientes diferencias, han de servir para definirla en su propia naturaleza específica.

II.2. Por otra parte, decir que la semiótica comienza donde se perfila aquella entidad oscura que es el «sentido» no ha de inducir a confundirla con la semántica, que tradicionalmente se ocupa (o finge ocuparse) del «sentido» o del «significado». La semiótica debe abarcar también aquellos procesos que, sin incluir directamente el significado, permiten su circulación.

II.3. Digamos, pues, en una primera aproximación, que la semiótica estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales) como *procesos de comunicación.*

Téngase en cuenta que esta definición excluye por ahora dos formulaciones que pudieran dar lugar a equívocos. La primera es «sistema de signos» y la segunda, «sistema de comunicación». En realidad no sabemos aún si en los procesos de comunicación intervienen solamente los «signos» o éstos se basan en «sistemas». Y el

propio concepto de «comunicación» no está claro todavía. Si el umbral inferior de la semiótica estaba representado por el linde entre señales y signos, el umbral superior está representado por el linde entre aquellos fenómenos culturales que *sin lugar a dudas* son «signos» (por ejemplo, las palabras) y aquellos fenómenos culturales que parecen tener otras funciones no comunicativas (por ejemplo, un automóvil sirve para transportar y no para comunicar). Si no resolvemos ante todo el problema de este umbral superior ni siquiera podemos aceptar la definición de la semiótica como disciplina que estudia *todos* los fenómenos culturales como procesos de comunicación.

III. El umbral superior de la semiótica

III.1. Si aceptamos el término «cultura» en un sentido antropológico correcto, inmediatamente se perfilan dos fenómenos culturales a los que no puede negárseles la característica de ser fenómenos comunicativos: *a)* la fabricación y el empleo de objetos de uso; *b)* el intercambio parental como núcleo primario de relación social institucionalizada.

No hemos escogido casualmente estos dos fenómenos: son fenómenos constitutivos de toda cultura, junto con el nacimiento del lenguaje articulado, y los hemos individualizado al ser objeto de diversos estudios semio-antropológicos, para demostrar que toda cultura es comunicación y que existe humanidad y sociabilidad solamente cuando hay relaciones comunicativas.

Este tipo de investigación se puede articular por medio de dos hipótesis, una más radical —una especie de exigencia «no negociable» de la semiótica— y la otra aparentemente más moderada. Las dos hipótesis son: *a) toda cultura se ha de estudiar como un fenómeno de comunicación; b) todos los aspectos de una cultura pueden ser estudiados como contenidos de la comunicación.*

III.2. La *primera hipótesis* suele circular en su forma más radical: «la cultura *es* comunicación». Esta formulación, que contiene todos los peligros del idealismo, se traduce en «toda cultura se ha de estudiar como un fenómeno de comunicación». Nótese que se dice «se ha» y no «se puede». Como ya veremos, no sólo se puede estudiar la cultura como comunicación, sino que para esclarecer algunos de sus

mecanismos fundamentales se ha de estudiar precisamente como tal. Y también es distinto decir que la cultura «se ha de estudiar como» o decir que la cultura «es comunicación». No es lo mismo decir que un objeto es *essentialiter* alguna cosa o que puede ser visto *sub ratione* de esta cosa.

Vamos a exponer algunos ejemplos. En el momento en que el australopiteco utiliza una piedra para descalabrar el cráneo de un mono, todavía no existe cultura, aunque en realidad transforma un elemento de la naturaleza en utensilio. Digamos que surge la cultura cuando (y no sabemos si el australopiteco se encuentra en estas condiciones): *a)* un ser pensante establece una nueva función de la piedra (no es necesario pulirla para convertirla en buril)[2]; *b)* lo «denomina» «piedra que sirve para algo» (no es necesario denominarla en alta voz o comunicarlo a los demás); c) la reconoce como «la piedra que corresponde a la función X y que tiene el nombre Y» (tampoco hace falta denominarla una segunda vez: basta con reconocerlo).

Estas tres condiciones ni siquiera implican la existencia de dos seres humanos (la situación es posible incluso para un Robinson o un náufrago solitario). Pero es necesario que quien utiliza la piedra por vez primera considere la posibilidad de transmitir el día siguiente y a sí mismo la información adquirida, y que para ello elabore un artificio mnemónico. Utilizar una piedra por primera vez no es cultura. Establecer que y cómo la función puede repetirse y transmitir esta información del náufrago solitario de hoy al náufrago solitario de mañana, esto sí lo es. El solitario se convierte en emisor y destinatario de una comunicación. Queda claro que una definición como esta (absolutamente sencilla en sus términos) puede implicar una identificación de pensamiento y lenguaje: queremos decir, como a su vez lo hace Peirce [5, 470-480], que las ideas también son signos. Pero el problema se plantea solamente de una manera extrema si se queda en el ejemplo límite del náufrago que comunica consigo mismo. Hay una forma para transponer el problema en términos no de ideas, sino de *vehículos ségnicos observables* apenas los individuos ya son dos.

---

[2] Esto podría significar, como sugiere Piaget [1958, pág. 79], que la inteligencia precede al lenguaje. Pero esta afirmación no significa que la inteligencia preceda a la *comunicación*. Una vez eliminada la equivalencia entre "comunicación" y "lenguaje", inteligencia y comunicación deberían considerarse como un proceso único que no puede surgir en dos tiempos.

En el momento en que se produce la comunicación entre dos hombres, es fácil imaginar que lo observable es el signo verbal o pictográfico con el cual el emisor comunica al destinatario el objeto piedra y su posible función, por medio de un nombre (por ejemplo: «hundecráneos» o «arma»). Pero con esto sólo llegamos a nuestra segunda hipótesis: el objeto cultural se ha convertido en el contenido de una posible comunicación verbal. La *primera hipótesis* presupone, en cambio, que el emisor puede comunicar la función del objeto incluso sin denominarlo verbalmente, sino tan sólo mostrándolo. La *primera hipótesis* supone que desde el momento en que el posible uso de la piedra ha sido conceptualizado, la propia piedra se convierte en signo concreto de su uso virtual. Por lo tanto, se trata de afirmar [Barthes, 1964 A] que desde el momento en que existe sociedad, cualquier función se convierte automáticamente en *signo de tal función.* Esto es posible a partir del momento en que hay cultura. Pero existe la cultura solamente porque esto es posible.

Pasemos ahora a un fenómeno como el del intercambio parental. Ante todo es preciso eliminar el equívoco de que cualquier «intercambio» ha de ser «comunicación» (de la misma manera que actualmente hay quienes creen que comunicación es «transporte»). Es cierto que toda comunicación implica un intercambio de señales (al igual que el intercambio de señales implica el «transpone» de energía): pero hay intercambios, como el de mercancías (o de mujeres), que no solamente son intercambio de señales sino también de materia, de cuerpos consumibles. Ciertamente se puede interpretar el intercambio de mercancías como fenómeno semiótico [Rossi-Landi, 1968], pero esto no se debe a que implique intercambio físico, sino porque en él el *valor de uso* de la mercancía se convierte en *valor de cambio* – y por ello se produce un proceso de *simbolización,* perfeccionado más adelante por la aparición del dinero, que «sustituye» a «otra cosa» como sucede con los signos.

En este caso, ¿en qué sentido podría ser un proceso simbólico el intercambio de las mujeres, que en este cuadro aparecen como *objetos físicos* que se utilizan por medio de operaciones fisiológicas (para «consumir», como se hace con los alimentos y con otras mercancías)? Si la mujer solamente fuera el cuerpo físico con el que el marido mantiene relaciones sexuales para producir hijos, no nos explicaríamos por qué *cada* hombre no puede aparejarse con *cada* mujer. ¿Por qué el hombre se ve obligado por ciertas convenciones a escoger *una* (o

varias, según la costumbre) siguiendo unas reglas muy, precisas e inderogables? Porque el valor simbólico de la mujer es lo que la coloca en *situación de contraste,* dentro del sistema, con otras mujeres. En el momento en que se convierte en esposa ya no es solamente un cuerpo físico: es un signo que connota todo un sistema de obligaciones sociales (Lévi-Strauss, 1947).

Queda claro entonces que nuestra primera hipótesis convierte la semiótica en una teoría general de la cultura y en último análisis, en un sustituto de la antropología cultural. Pero reducir toda la cultura a comunicación no significa reducir toda la vida material a «espíritu» o a una serie de acontecimientos mentales puros. Ver a toda la cultura *sub specie communicationis* no quiere decir que la cultura sea solamente comunicación sino que ésta puede comprenderse mejor si se examina desde el punto de vista de la comunicación. Y que los objetos, los comportamientos, las relaciones de producción y los valores funcionan como tales desde el punto de vista social, precisamente porque obedecen a ciertas leyes semióticas.

III.3. La *segunda hipótesis* establece que todos los fenómenos de cultura pueden convertirse en objetos de comunicación. Si profundizamos en esta formulación nos daremos cuenta de que simplemente quiere decir lo siguiente: cualquier aspecto de la cultura se convierte en una unidad semántica. En otras palabras: una semántica desarrollada no puede ser otra cosa que el estudio de todos los aspectos de la cultura vistos como significados que los hombres se van comunicando paulatinamente. Esta última formulación es muy restrictiva: decir que un objeto (por ejemplo, un automóvil) se convierte en entidad semántica en el momento en que con el vehículo ségnico /*automóvil*/ se transmite el significado «automóvil» es decir muy poco. En este sentido, es evidente que la semiótica se ocupa también del cloruro de sodio (que no es una entidad cultural sino una entidad natural) en el momento en que lo ve como el significado del significado /*sal*/ (o viceversa).

Nuestra *segunda hipótesis* intenta decir algo más. Como veremos mejor en la sección A, esta hipótesis afirma que los sistemas de significados (entendidos como sistemas de entidades o unidades culturales) se constituyen en estructuras *(campos* o *ejes* semánticos) que obedecen a las mismas leyes de las formas significantes, en otras

palabras, «automóvil» no es solamente una entidad semántica a partir del momento en que se pone en relación con la entidad significante /*automóvil*/. Es unidad semántica a partir del momento en que se dispone de un eje de oposiciones o de relaciones con otras unidades semánticas como «carro», «bicicleta» o incluso «pie». Un automóvil puede ser considerado desde diversos niveles (desde diversos puntos de vista): *a) nivel físico* (tiene un peso, está hecho de metal y de otros materiales); *b) nivel mecánico* (funciona y cumple una función determinada con arreglo a ciertas leyes); *c) nivel económico* (tiene un valor de cambio, un precio determinado); *d) nivel social* (tiene cierto valor de uso a la vez que indica cierto valor de status); *e) nivel semántico* (se inserta en un sistema de unidades semánticas con el que guarda algunas relaciones estudiadas por la semántica estructural, relaciones que siempre son las mismas aunque cambien las formas significantes con las cuales las indicamos; es decir, aunque en vez de /*automóvil*/ digamos /*car*/ o /*coche*/).

Con todo lo dicho basta para dejar sentado que *al menos* hay *una* manera de considerar a nivel semiótico todos los fenómenos culturales. Todo lo que la semiótica no puede abordar de otro modo, lo estudia a nivel de la semántica estructural. Pero el problema no se resuelve tan fácilmente. Por ejemplo, volvamos al nivel d), es decir, el nivel social. Si el automóvil indica determinado status social, adquiere un valor simbólico no solamente cuando se comunica como contenido de una comunicación verbal o icónica, es decir, cuando la unidad semántica «automóvil» viene designada por medio del significante /*car*/, o /*voiture*/ o /*coche*/. Tiene igualmente valor simbólico cuando se usa como objeto. Es decir, el objeto /*automóvil*/ se convierte en el significante de una unidad semántica que no es «automóvil», sino, por ejemplo, «velocidad», «comodidad» o «riqueza». El objeto /*automóvil*/ se convierte también en el significante de su uso posible. A nivel social, el objeto *en cuanto a tal* tiene su función ségnica propia y por lo tanto, su naturaleza semiótica. Así, pues, la *segunda hipótesis,* según la cual los fenómenos culturales son contenidos de una comunicación posible, nos remite a la *primera hipótesis* según la cual los fenómenos culturales se han de considerar como fenómenos comunicativos. Examinemos ahora el nivel c), o sea, el económico. Veremos en seguida que un objeto, según su valor de cambio, *se puede convertir en el significante de otros objetos.* Y conste que quien se permite llegar a esta conclusión no es en modo alguno un partidario del imperialismo

semiótico (ni de la Tentación «idealista» de la semiótica), sino un pensador materialista: Marx.

En el primer libro de *El Capital,* Marx no solamente demuestra que en un sistema general de mercancías cada una de ellas puede convertirse en el significante que remite a otra, sino que además añade que esta relación de significación mutua es posible porque el sistema de mercancías se estructura por medio de un juego de oposiciones similar al que los estudiosos de lingüística han elaborado para establecer la estructura del sistema fonológico, por ejemplo. Y se puede llegar a constituir un *código de mercancías* porque cada una de ellas adquiere una posición dentro del sistema, oponiéndose a otras; código en el que cada eje semántico corresponde a otro y las mercancías del primero pasan a ser los significantes de las mercancías del segundo eje, que se convierten en sus significados.

En las páginas de Marx se establece no solamente que los objetos de la cultura funcionan según reglas semióticas, sino también que en un sistema semiótico general cada entidad puede convertirse en significante o en significado. De la misma manera, en el lenguaje verbal un significante *(/automóvil/)* puede convertirse en significado de otro significante *(/car/)* dentro de un razonamiento metalingüístico como el que hemos desarrollado en las páginas precedentes.

La *segunda hipótesis* remite a la *primera.* En la cultura cada entidad puede convertirse en un fenómeno semiótico. Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura puede ser enteramente estudiada bajo un punto de vista semiótico. La semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda la cultura.

IV. Las fronteras de la semiótica

IV.1. Resumiendo, la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los *procesos* culturales hay unos *sistemas;* la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje. Si se aceptan estas tres proposiciones, la introducción general a la semiótica tiene las finalidades que pasamos a reseñar y que corresponden a las distintas partes de este libro. Éste puede considerarse como un «mapa geográfico» que señala *los límites de la semiótica,* los territorios que le pertenecen y aquellos al borde de los cuales se ha de detener.

Sección A.1. Intentamos fundamentar la diferencia entre comunicación cultural e información como proceso físico. Son éstos los límites entre la *señal cibernética* y el *sentido.*

Sección A.2. Intentamos fundamentar la diferencia entre *significante* y *significado* e individualizar —para una *semántica* que todavía no existe—, las mismas posibilidades de sistematización rigurosa que la lingüística ha elaborado para la *sintaxis.* Pero una vez aclarada esta diferencia hemos de demostrar que en un sistema semiótico general cada entidad puede ocupar la posición de significante o la de significado. En esta sección se plantea también el problema del *referente,* es decir, de los límites entre *signos* y *cosas.* La semiótica admite que las cosas existen por cuenta propia y así escapa a cualquier tentación idealística; pero ha de fundamentar los parámetros para la comprobación de los signos en categorías semióticas y no en el recurso físico a las cosas —precisamente porque es una ciencia de la cultura y de las convenciones sociales y no de la naturaleza. A la vez ha de modificar aquellos casos en los que los referentes entran en el circuito de la comunicación, no como objeto de los signos sino como elementos del significante. En esta sección se vuelve a plantear el concepto de *código,* estudiando el proceso por el cual la emisión de nuevos mensajes reestructura los códigos existentes; no puede existir una *semiótica del código* sin una *semiótica del mensaje.* Esta dialéctica entre código y mensaje volverá a plantearse en la sección D, como dialéctica entre estructuras y proceso histórico.

Sección A.3. En ella intentamos demostrar que las nociones de significante, significado, código y mensaje pueden explicar la experiencia llamada "estética" en términos semióticos. En esta sección se reducen los límites entre los fenómenos de la comunicación convencional y los fenómenos de la "pseudo comunicación inefable", a los que una gran parte de la estética reduce la comunicación artística.

Sección A.4. Analizamos los límites entre el mundo de los signos y aquella nebulosa todavía poco estudiada que Hjelmslev llama "substancia" del contenido. Para ser comunicada, la substancia del contenido también se ha de constituir en "forma del contenido, estructuralmente homologa a la forma de la expresión". El punto en el que una substancia del contenido parece constituirse en residuo extrasemiótico es el universo de las *ideologías,* de las visiones del mundo que podrían determinar la elección de los sistemas semánticos como objeto de la comunicación. Llegar a formalizar en términos semióticos la noción de "ideología" significa trazar otro límite a la investigación semiótica, eliminando una "terra incógnita".

Sección A.5. Planteamos el problema de aquellas prácticas "persuasivas" (estudiadas en la retórica tradicional) que usan técnicas estéticas, no para estimular una comunicación ambigua, sino para transmitir sistemas ideológicos. Por ello, en este capítulo intentamos volver a formular en términos semióticos los clásicos temas de la retórica.

Sección B. En ella abordamos aquellos fenómenos comunicativos que en apariencia no se basan en convenciones sino que parecen basarse en procesos "naturales" o "analógicos". Tales son, por ejemplo, los signos visuales y en

particular los *signos icónicos.* Incluso relacionando estos fenómenos con la hipótesis de la convencionalidad de los códigos, siguiendo el modelo lingüístico, intentamos demostrar a la vez que el modelo lingüístico se ha de englobar en modelos semióticos más generales, y que la semiótica no se ha de dejar dominar solamente por tales modelos lingüísticos. Por lo tanto, aceptamos la hipótesis de Saussure según la cual la lingüística solamente es un capítulo, aunque sea el más importante, de la semiótica, y no a la inversa (como sugiere Barthes, 1964, A).

Sección C. Tratamos de dejar establecidos los límites entre *signo* y *función.* Para ello elaboramos una semiótica de aquellos objetos que en apariencia no comunican, sino que *sirven para algo.* La tentativa de elaboración de una semiótica de la arquitectura sirve para demostrar la hipótesis de Barthes de que en toda sociedad, apenas se establece un uso, el objeto que se usa se impone igualmente como "signo de aquel uso".

Sección D. Es la sección más tradicionalmente "filosófica"' del libro, en la que intentamos resolver un problema metodológico fundamental y hacer posible una investigación semiótica que no sea una simple metafísica del signo. Para ello ponemos en tela de juicio la concepción de un estructuralismo "ontológico" que pretende reducir las leyes semióticas a datos naturales (la estructura del Espíritu Humano), desembocando en aporías insolubles. Como alternativa, proponemos que las leyes semióticas se interpreten como *modelos operativos.* A la vez replanteamos un problema ya debatido en la sección A, el de la dialéctica entre código y mensaje —examinada aquí como oposición entre *lógica estructural* y *lógica dialéctica,* entre estructura y proceso. Es el problema de la dimensión diacrónica de la semiótica.

Conclusión. Examinando de nuevo los temas de las secciones precedentes, se perfila el límite postrero de la semiótica: el que existe entre el mundo de la comunicación y el de las *circunstancias* extrasemióticas dentro de las cuales los signos son ideados y cambiados. Estas circunstancias son las condiciones económicas, físicas, biológicas, y los acontecimientos históricos, en toda su imprevisibilidad y complejidad. La presencia de estas circunstancias obliga a trazar un último límite: el que existe entre un *conocimiento semiótico* y una *praxis semiótica.* Este punto puede parecer "poco científico" y demasiado "político", pero es precisamente esta afirmación la que sería escasamente científica. El ejercicio de la comunicación viene determinado por las circunstancias extrasemióticas y a la vez contribuye a modificarlas: la semiótica no ha de ser considerada solamente como una teoría de los signos sino también como una metodología de la práctica de los signos. Con todo, esta función práctica de la semiótica no es objeto particular de estudio en este libro, sino que se indica en la conclusión, a fin de que el lector pueda releer y utilizar las páginas precedentes.

IV.2. Antes de iniciar nuestra investigación, hemos de proponer una última pregunta: ¿No sería más productivo aceptar la existencia de un campo semiótico completamente estructurado, y formular su arquitectura teórica? Es decir, ¿no sería más útil construir una red, un

sistema de dependencias, una construcción disciplinaria que, gracias a su rigor propio, permitiera dirigir la investigación? En este sentido, el modelo más completo es el que ya en 1943 nos ofrecía Hjelmslev. Pero este modelo se presta también a muchas objeciones.

Según Hjelmslev, además de las lenguas naturales, se podrían individualizar otros sistemas de signos (traducibles luego al sistema de la lengua natural) y estos otros sistemas de signos serían las semióticas. Las semióticas podrían distinguirse en *semióticas denotativas* y *semióticas connotativas.* Las semióticas denotativas serían aquellas en las que ninguno de los planos (expresión y contenido) serían semióticos en sí; las connotativas tendrían como plano de expresión una semiótica denotativa.

Las semióticas también pueden distinguirse entre *semióticas científicas y semióticas no científicas.*

La semiología sería una meta-semiótica que tiene por objeto el estudio de una semiótica no científica. Una *meta-semiología* debería estudiar la terminología especial de la semiología. Pero Hjelmslev propone también una, *meta-(semiótica connotativa)* que estudie como objeto propio las semióticas connotativas. Pero esta clasificación deja muchas dudas sin resolver. Por ejemplo, hay sistemas, como los juegos, que sirven de modelo de las semióticas científicas y que Hjelmslev duda en calificar de semióticas; también puede discutirse si una semiología general no debería estudiar todas las semióticas (como se propone con frecuencia), tanto las científicas como las connotativas.

Finalmente, según Hjelmslev, en las semióticas connotativas intervienen los *connotadores* (tonos, registros, gestos, etc.) que más adelante considera como pertenecientes, no a la forma de la expresión, sino a la *substancia* y, por lo tanto, y por tradición, al margen de cualquier consideración semiológica; hasta el punto de que reserva el estudio de estos fenómenos materiales a la meta-semiología. La cual, por un lado aparece como la formalización meta-lingüística de los instrumentos de la investigación semiológica en general (y se asocia a las propuestas de una *characteristica universalis) y* por otro, se acerca a las investigaciones de aquella disciplina que en la época de Hjelmslev todavía no estaba organizada y que es la para-lingüística (con sus apéndices que son la *cinésica* y la *prosémica).* Asimismo, parte del objeto de la meta-semiología como estudio de la substancia y de los fenómenos extra-lingüísticos y toma en consideración las investigaciones sobre los *universales del lenguaje y* la *psico-lingüística,* pero una parte de estas ramas (los *connotadores,* por ejemplo) que se pueden estudiar en la para-lingüística y en la psico-lingüística se podría incluir, bien en la meta-semiología, bien en la *meta-(semiótica connotaiiva).* Finalmente, Hjelmslev cree que las investigaciones sobre las realidades extra-lingüísticas (sociológicas, políticas, psicológicas, religiosas, etc), que escapan a la consideración de la semiología como ciencia de las semióticas denotativas, han de formar parte de la *meta-(semiótica connotativa),* aunque en la actualidad, la investigación semántica, que para Hjelmslev correspondía a las semióticas denotativas, se ocupa también de la sistematización de las unidades de significado que precisamente son

hechos psicológicos, sociales, religiosos (sistemas de modelización del mundo, por la tipología cultural o estudios sobre los ámbitos semánticos en determinadas civilizaciones).

Estas observaciones no pretenden privar de valor histórico y operativo a la sistematización de Hjelmslev, que realmente ha cumplido una función clarificadora esencial. Hjelmslev, siguiendo a Saussure, se dio cuenta de que «no existe ninguna no semiótica que no sea componente de una semiótica, y en último análisis, ningún objeto que no pueda ser iluminado por el núcleo central de la teoría lingüística» que por necesidad propia, llega a abarcar no solamente el sistema lingüístico, en sus esquemas y usos, en su totalidad e individualidad, sino también al hombre y a la sociedad humana que están detrás de la lengua y a toda la esfera de conocimientos humanos a través de la lengua»; y ha sido Hjelmslev quien ha llamado la atención de los lingüistas (y de la semiología en general) sobre el problema de la existencia y de la eventual identificación de los elementos pertinentes del contenido.

Por lo tanto, digamos que en la fase actual de la investigación no es posible definir su arquitectura o aprisionar el campo en una jerarquía definitiva de las semióticas o de las meta-semióticas. Como observa Todorov [1966, C] la semiología es una ciencia que se ha proclamado antes de nacer; sus nociones no provienen de una necesidad empírica sino que se proponen a priori. De esta manera se pretende considerar como no esenciales algunas subdivisiones que luego resultan muy importantes. La exigencia de proclamar a priori las nociones fundamentales no nos ha de inducir a proclamar del mismo modo *todas* las nociones de la semiología, sino solamente aquellas sin las cuales no sería posible iniciar el rozamiento. El resto se irá construyendo poco a poco, a medida que las ideas se vayan haciendo más claras[3].

---

[3] Para otros intentos de jerarquización del campo véase Metz [1966, B] y Greimas [1970] en el ensayo "Considérations sur le langage", en el que se recoge el proyecto de Hjelmslev y se definen como "semióticas" las formalizaciones de las ciencias naturales y "semiologías" las formalizaciones de las ciencias humanas. Greimas sugiere incluso aplicar el término de "semióticas" a las ciencias de la expresión, reservando el nombre de "semiologías" a las del contenido.

Se han propuesto otras muchas clasificaciones, además de las de Peirce, de Morris o de otros autores sobre los que volveremos a tratar en este libro: la sección semio-lingüística del Laboratoire d'Anthropologie de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes et du Collège de

IV.3. De esta manera, este libro se propone servir de introducción a la investigación semiótica: individualizando en distintos puntos (en distintas vertientes, hacia direcciones y «dimensiones» distintas) cuál es el límite pasado en que existe un fenómeno semiótico —y antes del cual existe algo de que la semiótica no puede hablar, a pesar de su «imperialismo» legítimo.

Para trazar estos «umbrales» el libro sufre algunos altibajos: profundiza más algunos puntos y deja otros a medio elaborar; *a)* avanza más en los terrenos en que descubre mayores posibilidades de aclaración; *b)* se mantiene a nivel de hipótesis introductiva cuando atisba un camino pero sabe que faltan las investigaciones más necesarias; *c)* solamente hace referencia a aquellos puntos sobre los cuales ya existen investigaciones suficientemente satisfactorias. En este sentido este libro —aun teniendo una estructura sistemática— no es un tratado sino una colección de ensayos que pueden leerse por separado. Esta pretensión sistemática, que no corresponde a un sistema, no se ha de considerar culpa o defecto del libro. Refleja la condición actual de esta disciplina en devenir que es la semiótica, que se enfrenta con su objeto por medio de coordenadas sistemáticas sin saber aún cuál es este objeto (en toda su extensión), ni si puede quedar definido por estas coordenadas.

France distingue entre: 1) Teoría semiótica (generalidad, dimensión diacrónica, metalenguajes científicos); 2) Lingüística (semántica, gramática, fonética y fonología); 3) Semiótica de las formas y de los objetos literarios (semiótica literaria, poética, estructuras narrativas); 4) Semióticas diversas. Los soviéticos de Tartu distinguen los sistemas de modelización secundaria de los estudios lingüísticos, rigiéndose aquellos por el sistema denotativo primario de la lengua [cfr. *Trudy po zna-kovim sisteman,* II, Tartu, 1965]. En *Approaches to semiotics* [pág. 232] Erwin Goffman propone distinguir entre: 1) *detective models,* que serían *índices;* 2) códigos semánticos; 3) sistemas de comunicación en sentido estricto; 4) relaciones sociales; 5) fenómenos de interacción entre dos personas que hablan.

SECCIÓN A
LA SEÑAL Y EL SENTIDO

1. El universo de las señales

Si todo fenómeno cultural es un acto de comunicación y puede ser explicado mediante los esquemas propios de cualquier acto de comunicación, *será conveniente individualizar la estructura elemental de la comunicación donde ésta se produzca —o, mejor dicho— en sus términos mínimos.* Es decir, al nivel en que se produce un paso de información entre dos aparatos mecánicos. Esto no quiere decir que los fenómenos de comunicación más complejos (los de comunicación estética, por ejemplo), puedan ser reducidos a un paso de señales entre una máquina y otra. Pero nos resulta útil individualizar la relación comunicativa en su dinámica esencial, en donde se perfila con mayor evidencia y sencillez, permitiéndonos la construcción de un *modelo* ejemplar. Solamente en el caso de que consigamos individualizar este modelo (esta *estructura* de la comunicación), capaz de funcionar igualmente a niveles de mayor complejidad (aunque sea por medio de diferenciaciones y de complicaciones diversas), nos será posible estudiar *todos* los fenómenos culturales bajo el aspecto comunicativo.

I. Un modelo comunicativo

I.1. Podemos escoger una situación comunicativa entre las más sencillas.[4] En la zona inferior de un valle se desea conocer el momento en que un embalse situado en la cuenca de dos montañas, llega a un nivel de saturación determinado, que llamaremos nivel de alarma.

Consideremos el nivel de alarma como punto 0.

Si hay o no agua; si la hay por encima o por debajo del nivel 0; en qué grado lo rebasa; con qué velocidad es evacuada, etc. Todo esto —y otras cosas aún— constituye una serie de *informaciones* procedentes del embalse, al que debemos considerar como una fuente de información.

Supongamos que en el embalse existe un aparato (una especie de flotador) que, al ser alcanzado el nivel 0, sensibiliza un aparato *transmisor* capaz de emitir una *señal* (eléctrica, por ejemplo). Esta señal circula por un *canal* (un conductor eléctrico, un sistema de ondas radiofónicas, etc.) y es captado en el valle por un aparato *receptor;* este receptor realiza una reconversión de la señal en una forma determinada, constituyendo el *mensaje* dirigido al *destinatario.* En nuestro caso, el destinatario es otro aparato debidamente preparado que se dispara, corrigiendo la situación de partida (por ejemplo, un mecanismo de *feed-back* que procura la evacuación del agua embalsada).

Una cadena comunicativa de esta clase es la que actúa en muchos aparatos llamados homeostatos y que, por ejemplo, hacen que una temperatura no llegue nunca a exceder de un límite prefijado, y corrigen la situación térmica de la fuente cuando reciben un mensaje debidamente codificado. En una comunicación radiofónica podemos identificar la misma cadena: la fuente informativa es el emisor del mensaje el cual, habiendo identificado un dato como un conjunto de hechos a comunicar, lo hace llegar al transmisor (micrófono), que lo convierte en señales físicas que circulan por un canal (ondas hertzianas), y son recogidas por un receptor que las vuelve a convertir en mensaje (sonidos articulados) para que las reciba el *destinatario.* Cuando hablo con otra persona mi cerebro es la fuente informativa y el

---

[4] El ejemplo que sigue se ha tomado del ensayo de TULLIO DE MAURO, *Modelli semiologici – L'arbitrarietà semántica,* en "Lingua e stile", I, 1. Es una de las iniciaciones más claras y útiles a los problemas de la codificación.

suyo el destinatario; mi sistema vocal es el transmisor y su oreja el receptor [Weaver, 1949].

Pero, como veremos, cuando insertamos a dos seres humanos en los dos extremos de la cadena, la misma relación queda automáticamente complicada; volvamos, pues, a nuestro modelo, con una máquina en cada polo opuesto.

I.2. Para advertir al destinatario exactamente en el mismo momento en que el agua llega al nivel 0, es preciso enviarle un mensaje. Vamos a concebir este mensaje como una lámpara que se enciende —aunque es bien patente que el aparato destinatario, que no dispone de órganos sensitivos, no tiene necesidad de «ver» una lámpara encendida; puede bastar otra clase de fenómeno, como el disparo de un interruptor, o la apertura de un circuito. Pero continuamos imaginando el mensaje en forma de lámpara, para mayor comodidad.

La lámpara ya constituye un inicio de código: «lámpara encendida» significa «nivel 0 alcanzado», mientras que «lámpara apagada» significa «por debajo del nivel 0». El código establece una correspondencia entre un *significante* (la lámpara encendida o apagada) y un *significado.* En el caso que nos ocupa, el significado es solamente la *disposición del aparato para responder de cierta manera al significante.* De todas maneras, incluso en este sentido el significado se distingue del *referente,* es decir, del fenómeno real al cual se refiere el signo (o sea, el nivel 0), porque el aparato no «sabe» que el agua ha llegado a cierto nivel, sino que ha sido instruido para atribuir cierto valor a la señal «lámpara encendida», y reaccionar adecuadamente.

Por otra parte, existe un fenómeno conocido por *ruido.* El ruido es una perturbación que se introduce en el canal y puede alterar la estructura física de la señal. Puede tratarse de una serie de descargas eléctricas, de una interrupción repentina de corriente que provoca que el accidente «lámpara apagada» (por interrupción de corriente), sea interpretado como mensaje («agua por debajo del nivel 0»).

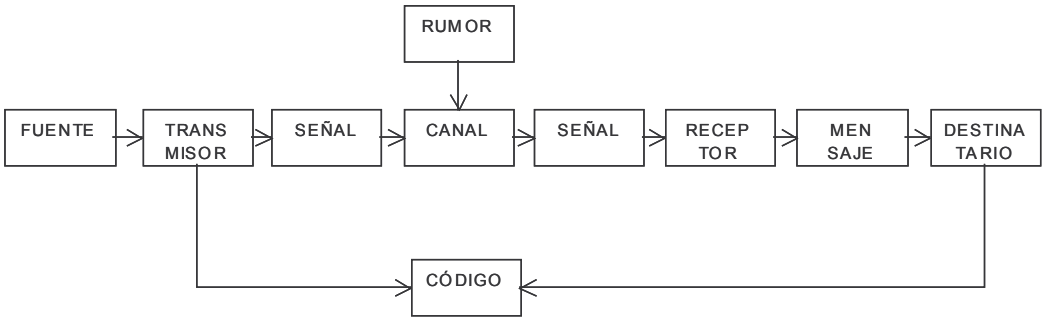
Se ha producido una situación comunicativa que corresponde al esquema de la página.

I.3. *Para reducir al mínimo los riesgos de ruido, debemos complicar el código.* Supongamos ahora que se colocan dos lámparas, A y B.

Cuando está encendida A, significa que todo está en orden; cuando A se apaga y se enciende B, quiere decir que el agua rebasa el nivel 0. En este caso, hemos doblado el «gasto» de la comunicación, pero hemos reducido la posibilidad de ruido. Una interrupción de corriente apagaría las dos lámparas, y en el código que hemos adoptado no está prevista la posibilidad «dos lámparas apagadas»: por tal razón, estamos en condiciones de distinguir entre las señales y las no-señales.

Pero aún existe el riesgo de que una avería eléctrica singular provoque que se encienda A en vez de B, o viceversa. Para evitar este riesgo, nos veremos obligados a complicar aún más las posibilidades combinatorias del código. Introduciremos dos lámparas más y así dispondremos de una serie, A B C D, con la cual podremos indicar que /AC/ es igual a nivel de seguridad y /BD/, equivale a nivel 0. De esta manera se habrán reducido las posibilidades de que una serie de perturbaciones en el canal pueda alterar el contenido del mensaje.

Esquema 1 El proceso comunicativo entre dos máquinas



Se han introducido en el código ciertos elementos de «redundancia»: al usar dos lámparas contrapuestas a otras dos, para expresar lo que se podía indicar mediante la simple alternativa de encendido-apagado de una sola lámpara, reiteramos el mensaje, apoyándolo en una especie de repetición.

Pero la redundancia no quiere decir solamente que podamos repetir el mensaje para hacerlo más seguro: quiere decir también que, con el código complicado de esta manera, podemos comunicar otros tipos de mensajes. En realidad, el código que dispone de los elementos ABCD permite diversas combinaciones, tales como A - B - C - D - AB - BC - CD - AC -BD - AD - ABC - BCD - ACD - ABD, y también las formas alternas /AB - CD/, o bien /A - C - D - B/, etc. El código fija un *repertorio de símbolos,* entre los cuales podemos escoger algunos, a los

que atribuiremos determinados fenómenos. Los restantes pueden permanecer como *reserva,* como posibilidades no significativas (que pueden ser reconocidas en los casos en que sean comprobadas por ruido) y en disposición de indicar otros fenómenos dignos de comunicación.

Entre las posibilidades preestablecidas, nuestro código puede facilitar más indicaciones, además de señalar el nivel de alarma 0. Puede señalar también una serie de niveles que irán desde la tranquilidad absoluta al pre-peligro (y que podemos llamar nivel -3, -2, - 1, etc.) y otra serie de niveles por encima del grado 0 (+ 1, + 2, +3, etc.), señalando desde la situación de alarma hasta la de peligro máximo. A cada uno de estos niveles corresponderá una combinación del código (realizada por medio de instrucciones previas comunicadas a los mecanismos transmisores y receptores).

I.4. ¿En qué se funda la transmisión de una señal, en un código de esta especie? Simplemente, en una *elección alternativa,* que podemos definir como una *oposición entre «sí» y «no».* O la lámpara está encendida, o está apagada (o pasa la corriente o no pasa). El procedimiento no varía, incluso en el caso en que el aparato destinatario tenga que contestar, de acuerdo con ciertas instrucciones recibidas, a la descarga de un interruptor o a la comunicación de un impulso. Se trata de una oposición binaria, de una oscilación máxima entre 1 y 0, entre sí o no, entre abierto o cerrado.

No vamos a dilucidar si el método binario —utilizado en la teoría de la información— es el artificio más sencillo para describir la transmisión de una información, o bien si cualquier tipo de información se basa siempre y en todas partes en una mecánica binaria (es decir, si nos comunicamos siempre mediante una serie sucesiva de selecciones alternativas).

Lo cierto es que distintas disciplinas, de la lingüística a la neuropsicología, utilizan el método binario para explicar los procesos de comunicación. Ello indica que resulta preferible a otros, al menos por razones de economía.

II. La información

II.1. Cuando, entre dos acontecimientos, sabemos cuál se producirá, tenemos una información. Hemos de suponer que ambos acontecimientos tienen iguales probabilidades de producirse y que, por lo tanto, nuestra ignorancia respecto a la disyuntiva de probabilidades, es total. La probabilidad es la relación entre el número de casos favorables a la realización del acontecimiento y el número de casos posibles. Tirando una moneda al aire, para obtener cara o cruz, dispongo de una probabilidad de 1/2 para cada cara de la moneda.

Tratándose de un dado con seis caras, tengo una probabilidad de 1/6 para cada cara (en el caso de tirar dos dados, la probabilidad de que se produzcan conjuntamente dos acontecimientos —de que se consiga sacar 6 y 5, por ejemplo es el producto de las probabilidades simples, es decir, de 1/36).

La relación entre una serie de acontecimientos y la serie de probabilidades correspondientes, es la relación entre una progresión aritmética y otra geométrica y la segunda serie representa el logaritmo de la primera.

Esto quiere decir que, teniendo una eventualidad y 64 probabilidades de realización distintas (las de la posición de una figura en el tablero de ajedrez, por ejemplo), al saber cuál de ellas se ha producido he obtenido una información equivalente a $\lg_2 64$ (que es 6). O sea que, para individualizar una eventualidad entre 64, han sido precisas 6 disyuntivas o selecciones binarias.

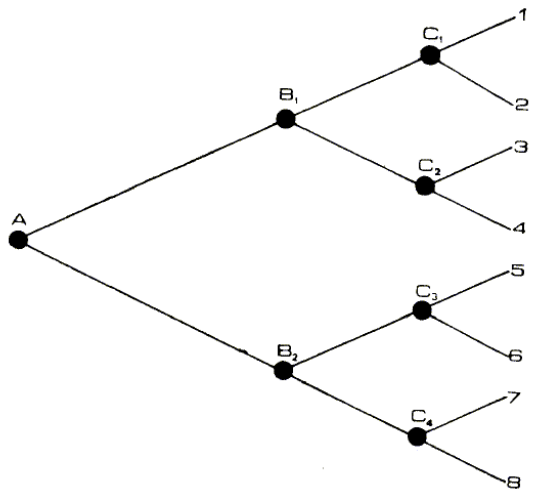
Este mecanismo puede explicarse mejor mediante el esquema adjunto, reduciendo el número de elementos para facilitar la operación. Teniendo ocho eventualidades, de las que no podemos predecir cuál ocurrirá, la individualización de una de ellas se hace por medio de selecciones binarias e implica tres operaciones, tres opciones, tres alternativas.

Hemos indicado con letras alfabéticas los puntos de disyunción binaria. Y así, por ejemplo, para identificar la eventualidad número 5, se precisan tres selecciones binarias: 1) de A, selecciono entre B, y B_2; 2) de B_2, escojo la dirección hacia C_3; 3) de C_3, escojo dirigirme hacia 5 en vez de 6.

Puesto que se trata de individualizar una eventualidad entre ocho, la expresión logarítmica de la situación es:

$$\lg_2 8 = 3$$

En la teoría de la información se llama unidad de información, o *bit* (de *binary digit* o «señal binaria»), a la unidad de disyunción binaria que sirve para individualizar una alternativa. Si se trata de individualizar un elemento entero entre ocho, habremos recibido 3 bit de información; en el caso de los 64 elementos, habíamos recibido 6 bit.



Por el método de disyunción binaria es posible individualizar una eventualidad entre un número infinito de posibilidades. Para ello basta proceder con constancia en una serie de bifurcaciones sucesivas, eliminando progresivamente las alternativas que se presenten. Los cerebros electrónicos llamados «numéricos» o «digitales», al trabajar a altas velocidades, consiguen efectuar disyunciones binarias en ciertos sistemas de equiprobabilidades constituidos por un número astronómico de elementos. Recordemos que el calculador digital funciona por la simple alternativa de paso o no paso de corriente, simbolizado por los valores 1 y 0. Con él pueden efectuarse las operaciones más variadas, ya que el álgebra de Boole precisamente ha permitido una aplicación ilimitada del procedimiento de las disyuntivas binarias.

II.**2.** Las investigaciones lingüísticas recientes han sugerido la idea de que, incluso a nivel de sistemas más complejos, como el de la lengua hablada, puede obtenerse información por medio de disyuntivas binarias. Todos los signos (palabras) de una lengua se

construyen por medio de la combinación de uno o más *fonemas;* los fonemas son la unidad mínima de emisión vocal con carácter diferenciado; son breves emisiones vocálicas que no tienen ningún significado por sí mismas, salvo que *la presencia de un fonema excluye la de otro que, de haber aparecido en lugar del primero, habría cambiado la significación de la palabra.* Por ejemplo, en castellano puedo pronunciar de manera distinta la «e» de «cena» y la de «mesa», pero la diferencia de pronunciación no implica una oposición fonemática. En cambio, en inglés, las dos maneras distintas de pronunciar la «i» de «ship» y la de «sheep» (que en el diccionario se indican de manera diversa con «i» e «i:»), constituyen precisamente una *oposición* entre dos fonemas distintos (y por ello, en el primer caso tenemos el significado «nave» y en el segundo, «oveja»). En este caso, obtenemos también información debido a la elección entre dos polos de una oposición.

II.3. Volvamos a nuestro modelo comunicativo. Hemos hablado de «unidad de información», dejando establecido que, por ejemplo, cuando se nos indica el acontecimiento que se producirá, entre los ocho que son posibles, recibimos tres bit de información. Pero el valor de «información» *no se identifica con la noción que nos es comunicada,* puesto que en la teoría de la información, lo que nos es comunicado (si el acontecimiento que se produce es un número, el nombre de una persona, un billete de la lotería, un símbolo gráfico, etc.), no tiene importancia. Lo que realmente es importante es el número de alternativas necesarias para definir el acontecimiento sin ambigüedades, es decir, las alternativas que desde su origen se presentan como co-posibles. La información consiste más en *lo que puede decirse* que en lo que se dice. Es la *medida de una posibilidad de selección en la elección de un mensaje.*

Un mensaje de un bit (elección entre dos posibilidades igualmente probables) y otro de tres bit (elección entre ocho posibilidades igualmente probables), se distinguen precisamente por el mayor número de alternativas que en su origen ofrece el segundo en comparación con el primero. En el segundo caso, el mensaje facilita mayor información porque, en su origen, la incertidumbre respecto a la elección que ha de producirse es mayor. Para poner un ejemplo fácil y comprensible, aunque sea análogo y metafórico, el suspenso de una novela policíaca es mayor cuando son muchos los personajes

sospechosos. *La información representa la libertad de elección de que se dispone al construir un mensaje, y por lo tanto, debe considerarse una propiedad estadística de los mensajes en su origen.* En otros términos, la información es el valor de igualdad de probabilidades entre varios elementos combinables, y es mayor cuanto más grandes sean las posibilidades de selección. En un sistema en el que entraran en juego, no dos, ni ocho, ni sesenta y cuatro, sino *n* millonésimas eventualidades igualmente probables, la fórmula

$$I = I_2 10^9 n$$

dará una cifra más alta. Y quien recibiera un mensaje de esta especie, al individualizar una eventualidad entre las *n* millonésimas posibles, recibiría un número elevadísimo de bits de información. Pero es evidente que la información *recibida* representaría una reducción, un empobrecimiento, respecto a la riqueza de las selecciones posibles en su origen, antes de que la eventualidad fuera elegida y el mensaje emitido.

La información, por lo tanto, nos da la medida de una situación de igualdad de probabilidades, de una distribución estadística que existe en el origen. Los teóricos de la información llaman a este valor estadístico *entropía,* por su analogía con la termodinámica [Wiener, 1948; Shannon, 1949; Cherry, 1961]. *La entropía de un sistema es el estado de equiprobabilidad a que tienden sus elementos.* La entropía se identifica con un estado de *desorden,* en el sentido que un *orden es un sistema de probabilidades* que se introduce en el sistema, para poder prever su evolución. En la teoría cinética de los gases se prevé que, en un recipiente dividido en dos sectores unidos por un paso, puede existir un aparato llamado demonio de Maxwell, que permita que las moléculas gaseosas más veloces pasen a un sector y las más lentas permanezcan en el otro: con ello se introduciría un principio de orden en el sistema y sería posible efectuar una diferenciación térmica. Pero en la realidad, el demonio de Maxwell no existe y las moléculas de gas, chocando desordenadamente entre ellas, nivelan sus velocidades respectivas creando una especie de situación «media», que tiende a la igualdad de probabilidades estadísticas: por ello se dice que el sistema tiene una entropía muy alta y no es posible prever la dinámica de una simple molécula.

Si todas las letras del alfabeto que existen en el teclado de una máquina de escribir, constituyeran un sistema de entropía muy elevada, tendríamos una situación de máxima información. Siguiendo un ejemplo de Guilbaud [1954], señalemos que en una página mecanografiada puedan preverse 25 líneas, cada una de ellas de 60 espacios, y teniendo en cuenta que el teclado tiene 42 teclas —cada una de las cuales puede producir dos caracteres—, y que añadiendo el espaciador, que tiene valor de signo, el teclado, puede producir 85 signos distintos, se plantea el problema: dado que 25 líneas por 60 espacios hacen posible 1.500 espacios, ¿cuántas secuencias distintas de 1.500 espacios pueden producirse seleccionando los 85 signos disponibles?

El número total de mensajes de longitud L que puede facilitar un teclado de C signos, se obtiene elevando C a la potencia de L. En nuestro caso, podremos producir 85^{1500} mensajes posibles. En su origen, ésta es la situación de igualdad de probabilidades; los mensajes posibles son expresados por un número de 2.895 cifras.

¿Cuántas selecciones binarias se precisarían para individualizar uno de los mensajes? Un número muy elevado, que exigiría un dispendio de tiempo y de energías, sobre todo teniendo en cuenta que, comprendiendo cada mensaje 1.500 espacios, cada uno de ellos debería ser individualizado mediante selecciones binarias sucesivas entre los 85 signos del teclado... La información del origen, como libertad de elección, es muy notable, pero la posibilidad de transmitirla individualizando un mensaje completo resulta muy difícil.

II.4. Interviene entonces la función ordenadora del código. ¿Qué sucede cuando se introduce un código? Sencillamente, se limitan las posibilidades de combinación de los elementos en juego y el número de los que constituyen el repertorio. En la situación de igualdad de probabilidades de origen, se introduce un sistema de probabilidades: algunas combinaciones son posibles, y otras no lo son. La información de origen disminuye y la posibilidad de transmitir mensajes aumenta.

Shannon [1949; cfr. también Hartley, 1928; Rapaport, 1953] define la información de un mensaje que implica *N* selecciones entre *h* símbolos de esta manera:

$$I = N\lg_2 h$$

(fórmula que recuerda la de la entropía).

Un mensaje seleccionado entre un número muy elevado de símbolos, con una serie astronómica de combinaciones, resultaría muy informativo pero sería intransmisible, porque requeriría un excesivo

número de selecciones binarias (y las selecciones binarias son costosas, ya que consisten en impulsos eléctricos, en movimientos mecánicos, o simplemente, en operaciones mentales; y cada canal permite el paso de un número limitado de ellas). Para que la transmisión sea posible, para que puedan ser elaborados los mensajes, los valores *N* y *h* han de ser reducidos. Resulta más fácil transmitir un mensaje que nos facilite información sobre un sistema de elementos cuyas combinaciones forman la red de un sistema de posibilidades prefijadas. Cuando las alternativas son más reducidas, la comunicación es menos complicada.

Con sus criterios de orden, el código facilita estas posibilidades de comunicación. El código viene a ser un sistema de posibilidades superpuesto a la igualdad de probabilidades del sistema en su origen, para facilitar su dominio comunicativo. No es el valor estadístico «información» el que exige este elemento de orden, sino su transmisibilidad.

Una fuente de alta entropía, como era el teclado de la máquina de escribir, con la superposición del código, reduce sus posibilidades de selección. En el momento en que ye, poseyendo el código de la lengua española, me pongo a escribir, la entropía de la fuente se reduce. En otras palabras, del teclado no pueden salir 85^{1500} mensajes en una página, sino un número menor, regido por una reglas de probabilidad, respondiendo a un sistema de expectativas, y por ende, más previsibles. Y aún cuando el número de mensajes posibles en una hoja continúa siendo muy elevado, gracias al sistema de probabilidades introducido por el código, queda excluido que en mi mensaje puedan aparecer secuencias de letras como «wxxxbwmrftsmdsf», que en lengua española no se admiten —salvo en el caso de formulaciones metalingüísticas. Y se excluye asimismo que después de la secuencia de símbolos «ac» pueda ponerse la letra «q», previendo que en lugar de «q» se coloque una de las cinco vocales (de cuya aparición podría depender, con probabilidad computable con base en el vocabulario, la aparición de las palabras, «ascensor», «asco», etc.). La existencia del código, permitiendo incluso diversas especies de combinaciones, limita enormemente el número de las selecciones posibles.

III. Precisiones preliminares sobre el código

III.1. Para seguir adelante es preciso aclarar un problema que en muchos estudios semióticos no ha sido resuelto satisfactoriamente. Nos referimos a la noción de código. En los párrafos precedentes se ha utilizado la palabra «código» en dos acepciones, una más restringida y otra más amplia. Volvamos un momento al ejemplo del teclado de la máquina de escribir. El código que reduce la igualdad de probabilidades iniciales estableciendo un sistema de recurrencias y excluye algunas combinaciones de símbolos, es un sistema de reglas puramente *sintácticas* (establece compatibilidades e incompatibilidades escoge determinados símbolos como pertinentes y excluye a otros como extraños). En el mismo sentido, el código de nuestro modelo comunicativo inicial (descrito en 1.II.2.) escoge un repertorio de símbolos por ejemplo, ABC, AB. BC, etcétera), excluyendo a otros (por ejemplo, ABD o BCD).

Pero el código de nuestro modelo inicial hace algo más: establece que a cada símbolo escogido le corresponde un nivel hídrico; por ejemplo, dice que /ABC/ significa «nivel 0». Es decir, establece reglas semánticas.

En general, y en las investigaciones semióticas, cuando se habla de «código» podemos referirnos a ambas operaciones. Hay una razón sutil para justificar esta confusión: la de que si un código ha seleccionado de una manera puramente sintáctica las unidades combinables, excluyendo a otras, obedece a que esta operación sirve para facilitar una función semántica. El código de nuestro modelo inicial solamente selecciona algunas combinaciones porque tiene la función práctica de indicar determinados niveles de agua.

En el embalse podrían suceder distintos fenómenos. El agua podría alcanzar infinitos niveles, con diferencias infinitesimales. Si fuera preciso comunicar todos los niveles posibles, sería necesario un repertorio de símbolos muy vasto. Pero de nada nos serviría saber que el agua ha aumentado o disminuido un milímetro o dos. Por esta razón el código elige dos situaciones discontinuas discretas, recortadas del continuum de hechos posible, y las elige corno *unidades pertinentes* a los fines de la comunicación que interesa. Dejando sentado que lo que interesa es saber si el agua pasa del nivel -2 al nivel -1, el hecho de que el agua esté algunos milímetros por encima de -2 no nos importa. El nivel no será ya -2 cuando sea -1. Lo demás no es *pertinente.* De esta manera se puede elaborar un código que, entre las numerosas combinaciones posibles con los cuatro símbolos A, B, C y D, escoja algunas como las más probables. Por ejemplo:

	Elementos no	AB	=	-3			Combinaciones
A	significativos	BC	=	-2	BCD		no previstas
B	con valor	CD	=	-1	ACD		
C	puramente	ABC	=	0	ABD		
D	diferencial	AC	=	+1	AB-CD		
		BD	=	+2	etc.		
		AD	=	+3			

En este sentido, el aparato destinatario puede ser instruido de manera que responda adecuadamente a las combinaciones previstas, y no responda a las combinaciones no previstas, entendiéndolas como ruido. Y nada excluye, como se ha dicho, que las combinaciones no previstas puedan ser utilizadas cuando se quieran diferenciar con mayor precisión los niveles, identificando así otras unidades pertinentes en el código.

III.2. Desde el punto de vista de la teoría de la información, se pueden ignorar las equivalencias semánticas y por lo tanto las razones funcionales por las cuales se ha estructurado el código eligiendo solamente algunos símbolos y algunas combinaciones. Lo que importa es que en el desorden entrópico del comienzo se inserte un sistema de probabilidades que reduzca la información como entidad estadística primaria del mensaje) y que permita su transmisión (como se ha dicho en l.II.4).

Por ello, hasta que estudiemos la señal como entidad que la teoría de la información puede calcular matemáticamente, nos interesa el código solamente en el primer sentido, el más restringido (o puramente sintáctico). En este sentido restringido, un código puede considerarse simplemente como un *sistema codificante.* Este sistema es el que en otros contextos se señala como *estructura.*

Aunque podremos hablar de estructuras al tratar de los códigos en el pleno sentido de la palabra, es muy importante dejar sentado que el concepto de estructura ya se perfila en este nivel elemental.

Antes de pasar a la definición elemental de la estructura, conviene aclarar otra cosa a propósito de la relación entre información y sistema codificante.

III.3. En este punto, cabe observar que el concepto de información como posibilidad y libertad de elección en relación con la

fuente, se ha escindido en dos conceptos intensionalmente iguales (se trata de una medida de libertad de elección), pero distintos desde el punto de vista extensional. De una parte, tenemos una *información de la fuente que* —a falta de elementos hidrográficos y meteorológicos que nos permitan hacer precisiones— debe considerarse como igualdad de probabilidades: el agua puede estar en cualquier posición.

Esta información de la fuente es corregida por el sistema codificante, que establece un sistema de probabilidades. Así pues, un orden probabilístico sigue al desorden estadístico de la fuente.

De otra parte, tenemos una *información del sistema codificante* (y de cada código en general). Sirviéndonos del código podemos elaborar siete mensajes distintos, en situación de igualdad de probabilidades entre ellos. El código ha introducido un orden en el interior del sistema físico y ha reducido la posibilidad de información, pero en sí mismo, aunque a escala más reducida, es un sistema de igualdad de probabilidades respecto a los mensajes que puede originar (y que puede incluso ser limitado a la emisión de uno solo). El mensaje único representa una forma concreta; la selección de una secuencia de símbolos, y no otra, constituye un orden definitivo (aunque ya veremos hasta qué punto), que se superpone al desorden (parcial) del código.

Hemos de indicar que las nociones de información (opuesta a mensaje), desorden (opuesto a orden), igualdad de probabilidades (opuesta a sistema de probabilidades), son nociones relativas. La fuente es entrópica respecto al código que delimita sus elementos pertinentes a los fines de la comunicación, pero el código posee una entropía relativa respecto a la serie indefinida de mensajes que puede generar.

Orden y desorden son conceptos relativos; en relación con un desorden precedente, se es ordenado y se es desordenado respecto a un orden sucesivo, de la misma manera que se es joven respecto a un padre y viejo respecto a un hijo; libertino respecto a un sistema de reglas morales y reaccionario respecto a otro más dúctil [cfr. A.2.XIV.].

Esta distinción resultará útil cuando tengamos que reconocer (en 2.XIV.) un tercer tipo de información, la *información del mensaje.* Utilizar el término «información» en tres casos distintos no constituye una licencia analógica o metafórica; de hecho, ha quedado demostrado que «información» significa, en cualquier caso, *la medida de una libertad de elección dentro de un sistema de probabilidades determinado.*

IV. La estructura como modelo operativo

IV.1. Volviendo al sistema codificante como estructura, podemos observar que tiene algunas funciones y algunas propiedades.

Sus funciones. – El sistema hace comprensible (inteligible) y comunicable una situación originaria (en la fuente) que de otra manera escaparía a nuestro control. Haciéndola comprensible, el sistema la hace comparable a otras situaciones (por ejemplo, otros embalses al mismo o distinto nivel; aunque se puede decir que el agua está al mismo nivel o a nivel distinto solamente si existe un sistema único que hace comprensibles las dos fuentes de información).

Sus propiedades. – El sistema está constituido por un *repertorio* de unidades que se diferencian o se oponen por exclusiones binarias. En otras palabras, teniendo las cuatro luces A, B, C, D, la reconoscibilidad de una está determinada por su posición en el contexto de las otras y por el hecho de que se opone a las otras (y que una es elegida excluyendo a las otras; la reconoscibilidad de la combinación AB viene del hecho de que existía una combinación BC que no ha sido elegida).

Tanto las funciones como las propiedades de nuestro sistema elemental son las mismas que la lingüística de Saussure asigna a la estructura (y que no casualmente Saussure désigna siempre como «sistema» y no como «estructura»).

IV.2. Según Ferdinand de Saussure, al igual que en toda la tradición lingüística estructuralista, estructura es un sistema a) en el que cada valor está establecido por posiciones y diferencias y b) que solamente aparece cuando se comparan entre sí fenómenos diversos reduciéndolos al mismo sistema de relaciones. Examinemos de nuevo estos puntos, que han sido sintetizados muy bien por Claude Lévi-Strauss [I960]: «Es estructura solamente el acondicionamiento que corresponde a dos condiciones; es un sistema regido por una cohesión interna; y esta cohesión, inaccesible al observador de un sistema aislado, se revela en el estudio de las transformaciones gracias a las cuales se descubren propiedades similares en sistemas aparentemente diversos».

En la lingüística el fonema es la unidad mínima dotada de características sonoras distintivas; su valor está establecido por una posición y una diferencia respecto a los demás elementos. De una

oposición fonológica se pueden dar *variantes facultativas* que cambian según el que había, pero que no eluden la diferencia de la que surge el significado.

El sistema de fonemas constituye un sistema de diferencias que puede subsistir igualmente en lenguas distintas, aunque los valores fonéticos (los valores *etic* en el sentido de la naturaleza física de los sonidos: Hjelmslev diría, la substancia de la expresión) cambien. De la misma manera el código elaborado en nuestro modelo puede funcionar aunque A, B, C, D, sean lámparas, impulsos eléctricos, orificios de una ficha perforada, etcétera. El mismo criterio diferencial funciona, como veremos en A.2., a nivel de las unidades dotadas de significado, y por lo tanto a nivel de los *sistemas semánticos.*

IV.3. El problema que ahora se nos plantea es el siguiente: ¿la estructura así definida es una realidad *objetiva* o una hipótesis operativa? En la sección D se hará un razonamiento más completo sobre este tema. De momento, nos limitaremos a aclarar el sentido en que vamos a usar el término «estructura» (extensivo al de «sistema» y casi siempre al de «código», aunque el código sea más bien el aparejamiento de elementos de dos sistemas) en las páginas que siguen. *Una estructura es un modelo construido en virtud de operaciones simplificadoras que permiten uniformar fenómenos diversos bajo un único punto de vista.*

Una estructura fonológica permite uniformar diversos tipos físicos de emisión vocal (haciendo abstracción de las variaciones de entonación, que en otras lenguas, como la china, tienen un valor diferencial) bajo el punto de vista de la transmisión de determinado sistema de significados.

Bajo este punto de vista es inútil preguntar si la estructura, así individualizada, existe *per se.* La estructura es un artificio elaborado para poder nombrar de una manera homogénea cosas diversas.

Cuando se empieza a preguntar si este modelo constituye una *naturaleza objetiva del espíritu humano* se cae en una serie de contradicciones (como veremos en D) filosóficas que destruyen el análisis semiótico. En este caso se pasa de un *estructuralismo metodológico* a un *estructuralismo ontológico.*

IV.4. Las experiencias hechas con las máquinas pensantes y comunicantes (como la de nuestro modelo inicial, que es un ejemplo simplificado de ellas) sirve para proponer un posible modelo de *cómo podrían funcionar* los procesos de comunicación en general (incluso cuando no están instituidos por decisión experimental, sino que parecen existir en la *naturaleza,* como en el caso del lenguaje verbal e icónico). E incluso porque se puede presumir que el funcionamiento de la mente humana —que de hecho se desconoce— se pone de manifiesto cuando se ve obligada a inventar la manera más sencilla de hacer funcionar una mente mecánica.

Con todo, lo que hemos descubierto sobre nuestro modelo inicial no nos sirve para fundar una teoría semiótica en toda su extensión. Lo que hemos dicho solamente sirve en la medida de que: *a)* existe una fuente física de acontecimientos posibles para la que un código ha seleccionado algunos de ellos a fin de comunicarlos como pertinentes; *b)* el aparato destinatario es una máquina que reacciona de modo unívoco a los mensajes recibidos; *c)* hay un código común para el transmisor y para el destinatario y este código es muy sencillo; *d)* la máquina, ya sea transmisora o destinataria, no discute el código. El problema cambia si cambiamos la situación de la siguiente manera:

a 2) En lugar de la fuente ponemos a un ser humano; de esta manera se identifican fuente y transmisor y, en último extremo, transmisor y código, en el sentido de que la única fuente de información que tiene el emisor está representada por el sistema de igualdad de probabilidades que consiente el código [cfr. A. 2,1.].

b 2) En lugar del destinatario-máquina se coloca a un ser humano. Entonces se pasa del universo de la señal al universo del sentido [cfr. todo el capítulo A. 2.].

c 2) Los códigos no son uno solo y no son comunes para el emisor y el destinatario. En este caso el propio mensaje se convierte en fuente de información [cfr. A. 2. XIV.].

d 2) Se da *por* entendido que en algunos casos el emisor y el destinatario discuten el código [cfr. A. 3.].

Estas cuatro nuevas condiciones nos introducen en el problema del *sentido.*

2. El universo del sentido

I. De la señal al signo

I.1. Supongamos que el destinatario del mensaje que procede del embalse no sea una máquina, *sino un ser humano.*

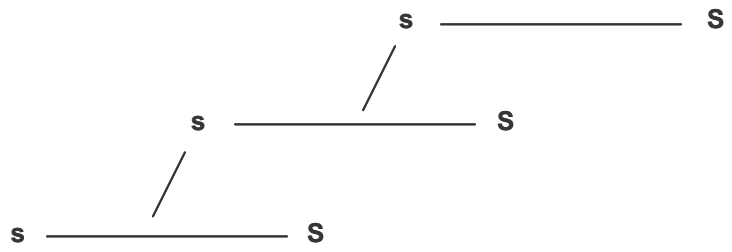
Conociendo el código, sabe que /*ABC*/ corresponde a «punto cero» y que las otras señales corresponden a otros niveles de mínimo y de máximo peligro.

Supongamos ahora que el hombre recibe la señal /*ABC*/. En este caso, comprenderá que el agua ha llegado a nivel 0 (peligro), pero no se limitará a ello. Por ejemplo, *puede alarmarse.* Esta alarma no puede ser catalogada entre las reacciones emotivas independientes de los fenómenos de comunicación, porque se funda precisamente en un fenómeno de comunicación. Para él, el símbolo ABC, puro acontecimiento físico, además de ser el significante del significado denotativo «nivel 0», denota «peligro». Con la máquina, esto no sucedía; la máquina recibía /*ABC*/ y de acuerdo con ciertas instrucciones, reaccionaba de manera adecuada. Recibía una información, no un significado; la máquina no sabía lo que significaba /*ABC*/, no comprendía los términos «nivel 0» ni «peligro». Se limitaba a recibir tantos bits computables por el ingeniero que cuidaba de las posibilidades de transmisión a través del canal, y actuaba en consecuencia.

A nivel de la máquina, estábamos todavía en el universo de la cibernética, que se ocupa de las *señales.* Al introducir al hombre hemos pasado al universo del *sentido.* Ha quedado abierto *un proceso de significación,* porque la señal no es únicamente una serie de unidades discretas, computables por bits de información, sino que es también una forma significante que el destinatario humano deberá llenar con un significado.

I.2. Veamos si es posible, en una primera aproximación, explicar cómo se realiza este proceso de significación. El destinatario humano atribuye un sentido a la señal /*ABC*/ porque posee un código. Este código, de momento puede considerarse como una lista de equivalencias (entre ellas /*ABC*/ = «nivel 0»). No es un sistema de oposiciones (como se ha visto en A.1.IV.2.). Más bien es la regla de equivalencias, término por término, entre dos sistemas de oposiciones: uno, el de las señales (según el cual /*ABC*/ contrasta en el sistema de las demás señales) y el otro, el de los niveles (según el cual, /*nivel 0*/ contrasta en el sistema de los demás niveles y se diferencia, por ejemplo, de /*nivel +1*/).

Al código que posee el destinatario lo podemos llamar código denotativo. Pero aquél ha de poseer otro código, que construye sobre la base del precedente. En realidad, «nivel 0», que era el significado denotado por /*ABC*/, se transforma a su vez en un significante /*nivel 0*/ = «peligro». El significado «peligro» pasa a ser elemento de un nuevo sistema de valores (por ejemplo, /*peligro*/ vs. /*seguridad*/) que se convierte en el significado connotativo de un significado denotativo subyacente. La relación entre denotación y connotación se presenta como un sistema de superposiciones que puede expresarse gráficamente de esta manera:



Supongamos que nuestro destinatario humano, una vez recibida la comunicación de «peligro» la asocia inmediatamente con la conjunción «tocar alarma». En este caso, hemos de suponer que en su patrimonio de saber se ha integrado otro código connotativo que le permite establecer una relación de equivalencia entre /*peligro*/ *y* «tocar alarma». Naturalmente, hablamos de código en la medida en que esta equivalencia ha sido institucionalizada (es decir, que no se tienen en cuenta las reacciones idiosincrásicas del destinatario, que bien pudiera haber establecido una equivalencia muy personal debido a una

perturbación psíquica, entre /*peligro*/ y «espera exultante de una catástrofe»).

Por otra parte, el destinatario podría haber aceptado otra equivalencia institucionalizada: la señal de peligro no le connota el tener que tocar la alarma, sino disponer determinadas operaciones técnicas encaminadas a reducir el peligro. En tal caso, aplicaría otro código connotativo que impondría la equivalencia /*peligro*/ = «levantar la compuerta X». Cada uno de estos códigos no excluye el otro. El destinatario puede poseer dos códigos que funcionan al mismo nivel alternativamente, y decidir cuál de los dos debe utilizar en la situación en que se encuentra. De esta manera, hemos introducido un nuevo concepto, el de la *situación* en que se recibe la comunicación: la situación se presenta como un contexto extrasemiótico que *determina la elección de un código con preferencia a otro.*.

Si bien los dos códigos connotativos de que hemos hablado son alternativos, el código denotativo de base parece que no lo es: /*ABC*/ significa «nivel 0» para todos los que poseen el mismo conjunto de nociones. Así pues, podemos establecer que existe un código denotativo básico sobre el cual se construyen otros códigos menores, con frecuencia opcionales (y que hemos llamado connotativos), los cuales se han de considerar como *subcódigos.* Al patrimonio del saber de un comunicante pertenecen un código y una serie de subcódigos cuya elección (para dar sentido a un mensaje) está determinada por una serie de circunstancias extrasemióticas (de momento) y que pueden resumirse en dos categorías generales: la situación de comunicación y el conjunto del patrimonio del saber que permite al destinatario elaborar las valoraciones y las selecciones correspondientes.

I.3. Todo lo expuesto se refiere al caso de que en lugar de un destinatario-máquina, pongamos un destinatario-hombre. Como hemos visto, se pasa del *mundo de la señal* computable por unidades de información física transmitida al *mundo del sentido* (cualificable en términos de connotación y denotación). Pero lo que hemos dicho nos ayuda también a comprender lo que sucede cuando —en lugar de la fuente-acontecimiento físico y del transmisor-máquina— ponemos a un ser humano.

En tal caso podremos decir que fuente y transmisor se identifican en el hombre, el cual se conviene en el *emisor* del mensaje (aun cuando en el propio emisor puede distinguirse el cerebro como fuente y el aparato fónico como transmisor).

Pero cabe preguntarse si, cuando el hombre habla, es libre de comunicar todo lo que piensa o está condicionado por el código. La dificultad de identificar nuestros pensamientos solamente en términos lingüísticos nos hace sospechar que el *emisor* del mensaje *es hablado por el código.* Los mecanismos, los automatismos del lenguaje impulsarían al que habla a decir determinadas cosas y no otras. En este sentido, la verdadera fuente de la información, la reserva de información posible, sería el mismo código. Recordemos que el código es un sistema de probabilidades superpuesto a la igualdad de probabilidades de la fuente, pero a su vez es también sistema de igualdad de probabilidades respecto a una serie no infinita (en el sentido de un *infinito discreto)* pero muy amplia de mensajes posibles.

Este problema esta en el fondo de la reflexión filosófica sobre el lenguaje, y ha sido abordado de maneras distintas. De momento lo dejaremos de lado, y definiremos al emisor como a un parlante sometido a todos los condicionamientos biológicos y culturales del caso y del cual se puede sospechar que en la mayor parte de las situaciones habla por los automatismos del código [cfr. por ejemplo, Lacan, 1966]. No obstante, *cuando nos ocupemos del emisor lo identificaremos con la fuente de la información* (al menos en el sentido de que, aun hablando por el código, el que habla superpone las reglas y el sistema de probabilidades del código a la riqueza de informaciones posibles y que se *hubieran podido* generar de no haber sido controlado por éste).

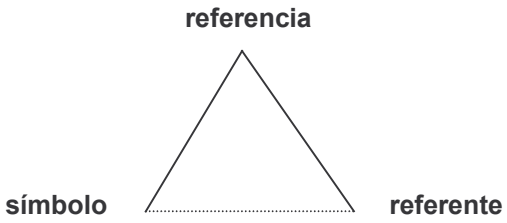
I.4. Este análisis explica de manera elemental toda la complejidad del proceso que da sentido a un mensaje. Pero ninguno de los términos que hemos utilizado *(significado, denotación, connotación, código, subcódigo, situación, patrimonio del saber)* ha sido definido. Todo lo más, se ha indicado la posición de cada una de estas entidades semióticas en el proceso de comunicación, pero no hemos dicho *qué son.*

La definición rigurosa de estas entidades es una tarea tan difícil que se puede afirmar que ni la lingüística, ni las ciencias de la información, ni la semiótica en general, han conseguido definirlas con la exactitud

precisa. Las páginas que siguen (es decir, toda la sección A) intentarán, no definirlas de una vez por todas, sino demostrar su complejidad e indicar las vías por las cuales la investigación semiótica debe seguir trabajando. Aplicadas al tipo de comunicación más difundido y estudiado, que es la verbal, estas nociones ya revelan toda su complejidad contradictoria. Y quizá sea suficiente ponerla de relieve, y establecer unos «canales» para la investigación semiótica. Pero cuando intentemos aplicar el modelo semiótico a otras formas de comunicación, como la visual (sección B) o al universo comunicativo de los objetos (sección C), sobre las que la literatura científica es escasa e insuficiente, tendremos que contentamos con manejar estas nociones en el sentido general y elemental que señalamos aquí.

II. El equívoco del referente

II.1. El estudio semiótico del significado todavía es confuso y difícil por culpa de un gráfico bastante perjudicial que ha esclerotizado el problema desde el punto de vista visual. Se trata del conocido triángulo difundido en su variedad más frecuente por Ogden y Richards [1923] y que hace corresponder a cada símbolo (que nosotros llamamos *significado)* una *référence* y un *réferent:*



Dejando aparte el hecho de que el triángulo sugiere la idea de que la relación de significado comprende tres entidades (siendo así que, como veremos, comprende muchas más, y el triángulo debería ser sustituido por un poliedro complejo), el principal daño que ha causado y causa a la semiótica es el de perpetuar la idea (su primer responsable es Frege) de que el significado de un término se relaciona con la cosa a la que el termino se refiere: el referente es *el objeto* nombrado por el símbolo. En cambio la referencia es algo mucho más impreciso. Ullman [1962] la define como la información que el nombre transmite al oyente. Frege [1892] la considera como *Sinn,* en oposición

al referente que es la *Bedeutung.* El *Sinn* es «el modo como se da el objeto». La *Bedeutung* en cambio, es el objeto al que hace referencia el signo. Siguiendo un ejemplo de Rusell */Waller Scott/ y /el autor de «Waverley»/* son dos formas significantes que tienen la misma *Bedeutung* (se refieren al mismo ser humano), pero tienen dos *Sinnen* – presentan la misma cosa bajo dos aspectos diversos o, como dirían los escolásticos, bajo dos *suppositiones.*

Esta visión del significado ha marcado toda la reflexión moderna sobre los signos, se presente como oposición entre *denotatum* y *designatum* (o *significatum)* [cfr. Morris, 1938, 1946], como oposición entre *extensión* e *intensión* en el pensamiento lógico (Carnap, que habla también de *nominatum y sense),* como diferencia entre *denotation y connotation* (Stuart Mili), o como *denotation y meaning* [Russell, Schaff, etc.]. Para algunos, como Bloomfield [1933] el *meaning* se identifica directamente con el *denotatum* (en el sentido de *Bedeutung);* según otros, el *denotatum* sigue siendo el objeto al cual se refiere el signo, la *Bedeutung* de Frege [Quine, 1953, I960, etc.].

Pero ahora el problema no es determinar con exactitud qué es el significado como *Sinn* (cosa que haremos más adelante),[5] sino eliminar la peligrosa idea de *Bedeutung* de toda investigación semiótica, como un residuo que nos impide comprender la verdadera naturaleza cultural de los procesos de significación.

II.2. Al hacer depender la comprobación de un significante del objeto al que se refiere, se nos plantean dos problemas inútiles: *a)* el valor semiótico del significante se hace depender de su valor de verdad; *b)* se ha de individualizar el objeto a que se refiere el significante, lo cual nos conduce a una aporía insoluble.

Veamos el punto *a.* Uno de los escollos de la semántica ha sido siempre el de definir el referente en términos como */unicornio/* o */centauro/,* que no corresponden a nada que exista. Ciertamente, se puede contestar que el objeto del signo no ha de ser necesariamente un objeto físico, sino que puede ser una relación lógica, una propiedad, un proceso. Pero como veremos, esta solución remite el problema *a,* al problema *b.* Frege, con mayor coherencia, afirmaba que la *Bedeutung*

[5] En A.2.VIII. veremos que las nociones de *sentido, intensión, propiedad, significado,* etc. corresponden a una serie de operaciones semióticas muy complejas que por razones de comodidad reunimos bajo el término de "connotación".

ha de ser «perceptible con los sentidos». Una noción de referente de esta clase sin duda tiene un sentido en las ciencias naturales, en donde cada afirmación sobre la realidad se ha de comprobar por medio de protocolos experimentales y ha de ser considerada como verdadera o falsa (es decir, como correspondiente o no al referente). Pero este recurso al referente no nos ayuda a entender cómo funciona un signo. Todo lo más, explica el funcionamiento del referente. En casos como /*unicornio*/, otra de las soluciones frecuentes consiste en decir que se trata de términos sin referente y solamente con una referencia. Goodman [1952] los define como términos con «*the same (null) extensión*» [cfr. también Church, 1943], que difieren en su significado, o *secondary extensión,* es decir, en la descripción que podemos hacer de ellos. Pero nótese que esta respuesta, si bien es satisfactoria desde el punto de vista lógico, no puede convencernos desde el punto de vista semiótico; o si llega a convencernos, es con la reserva de que demuestra que se puede prescindir muy bien del referente, cuando queremos discutir el significado de un término.

II.3. Quede bien claro que no afirmamos que *no* existen enunciados hacia los cuales nos inclinamos a atribuirles valores de verdad o de falsedad, si los comparamos con los acontecimientos «reales» de nuestra experiencia; y no afirmamos que el destinatario de un mensaje *no* relaciona el mensaje con las «cosas» de que habla o de que se habla (suponiendo que se hable de cosas).

El que recibe el mensaje /*tu casa está ardiendo*/ probablemente piensa en su casa (aquella en que vive) y si es prudente, intenta comprobar si el enunciado es auténtico, aunque sea un profesor de semiótica que comparte nuestra desconfianza por el referente. Pero estos dos hechos no corresponden a la semiótica, la cual solamente debe estudiar las condiciones de la comunicabilidad y comprensibilidad del mensaje (de *codificación* y de *descodificación*). Las razones por las cuales el mensaje adquiere sentido son independientes del hecho de que el destinatario tenga una casa y esté ardiendo de verdad. El problema semiótico es el de un intercambio de señales que produce comportamientos (el destinatario corre a su casa), con independencia de la veracidad o falsedad de las afirmaciones; o bien produce *traducciones* del enunciado (el destinatario dibuja para un amigo sordomudo y analfabeto su casa envuelta en llamas).

Teniendo dos frases como /*Napoleón murió en Santa Elena el 5 de mayo de 1821*/ y /*Ulises reconquistó el reino matando a todos los Prócidas*/, resulta semióticamente irrelevante saber que *históricamente* una es verdadera y otra falsa. Y, como diría Frege, esto no quiere decir solamente que las dos frases se pueden estudiar igualmente desde el punto de vista del *Sinn;* o, como diría Carnap, que el análisis de sus *intensiones* ha de preceder a la comprobación de sus *ex-tensiones.* Desde el punto de vista semiótico interesa que: *a)* en nuestra cultura existen códigos con los que la primera frase se entiende, se estudia en la escuela y connota «verdad histórica»; *b)* que en la sociedad griega clásica existían códigos con los que la segunda frase era entendida, se estudiaba en la escuela v connotaba «verdad histórica». El hecho de que para nosotros la segunda frase connote «leyenda» es semióticamente análogo al hecho que podría producirse en una civilización futura en la que, basándose en documentos ignorados todavía (o falsos) se llegara al convencimiento de que Napoleón murió en otro lugar y otro día (o que nunca existió).

La semiótica se ocupa de los signos como fuerzas sociales. El problema de la falsedad (o mentira), importante para los lógicos, es anterior o posterior a la semiótica.

Cuando se dice que la expresión /*Estrella vespertina*/ denota determinado «objeto» físico, grande y de forma esférica, que viaja por el espacio a tantos millones de millas de la Tierra [Quine, 1953, 1], en realidad debería decirse que la expresión en cuestión denota una determinada *unidad cultural (cultural unit)* que le corresponde, a la cual se refiere el que habla, quien la ha recibido como descrita de esta manera de la cultura en que vive, sin que nunca haya tenido una experiencia del referente real. Tan cierto es esto que solamente el lógico [cfr. Frege, cit.] sabe que tiene la misma *Bedeutung* que la expresión /*Estrella matutina*/. El que emitía o recibía este significante creía que eran *dos cosas* distintas. Y tenía razón, en el sentido de que los códigos culturales a los que se refería contemplaban dos unidades distintas. Su vida social no se desarrollaba basándose en las cosas, sino en las unidades culturales. O mejor, para él como para nosotros, las cosas solamente eran conocidas por medio de las unidades culturales que el universo de la comunicación hacía circular en *lugar de las cosas*[6]

[6] Se podría pensar que hay un tipo de signos que no funcionan si no están unidos a un referente: los índices. Pero al examinar el uso de algunos índices verbales, como los *shifters (embrayeurs),* vemos que pueden indicar incluso con la sola ayuda del contexto de otras

Hablamos comúnmente de una cosa que se llama /*alfa Centauro*/, pero nunca la hemos experimentado. Existe algún astrónomo que ha tenido experiencia de ello, por medio de unos extraños aparatos. Solamente conocemos una'" unidad cultural comunicada por medio de palabras, dibujos u otros medios. Para la defensa o la destrucción de estas unidades culturales (al igual que otras, como /*libertad*/, /*transubstanciación*/ o /*mundo libre*/) estamos dispuestos a afrontar incluso la muerte. Cuando llega la muerte, y solamente con ella, tenemos un referente único, un acontecimiento no semiotizable (un semiótico muerto no comunica teorías semióticas). Pero antes de sobrevenir, incluso la muerte suele utilizarse como unidad cultural.

III. El significado como unidad cultural

III.1. Intentemos ahora ver cuál es el objeto que corresponde a un término lingüístico. Tomemos el término /*perro*/. El referente *no* será ciertamente el perro *x* que está junto a mí cuando pronuncio la palabra (salvo el caso rarísimo de signos indicativos —y en tal caso diría /*este perro*/ o acompañaría el símbolo con un índice gestual). Para quienes proponen la doctrina del referente, en este caso el referente es todos los perros que existen (que han existido y existirán). Pero /*todos los perros existentes*/ no es un objeto perceptible por los sentidos... Es un conjunto, una entidad lógica. Y por lo tanto, se parece peligrosamente al vértice superior del triángulo de Ogden y Richards, que era la *referencia.*

Cualquier intento de determinar lo que es el referente de un signo nos obliga a definir este referente en términos de una entidad abstracta que no es otra cosa que una convención cultural. Pero incluso admitiendo que se quiera determinar si es posible, en algunos términos, indicar extensivamente un referente real perceptible con los sentidos, el que identifica el significado con el referente (o quiere hacer depender el valor del signo de la presencia del referente) se ve obligado a separar, de un razonamiento sobre el significado, todos los signos que no

---

unidades culturales. Véase una frase como /*hay un chica que se llama* Top *y que vive en Nueva York.* Este *chico mide dos metros*/. En ella, tanto el índice gramatical, como aquel tipo particular de índice que es el nombre propio, indican a alguien o a algo muy preciso y conocido del destinatario, sin necesidad de estar físicamente conectado con el referente, como pretendía Peirce.

pueden corresponder a un objeto real. Por ejemplo, todos los términos que la lingüística clásica llamaba *sincategoremáticos,* en oposición a *categoremáticos;* términos como /*hacia*/, /*de*/ y /*con todo*/, no tenían referente. Pero como son elementos fundamentales del proceso de comunicación, conviene admitir la idea de que la noción de referente, sin duda muy útil a los físicos o a los lógicos, es perjudicial e inútil en la semiótica. Por ello, vamos a liberar al término «denotación» de su compromiso histórico con el referente y lo vamos a reservar para indicar otra manera en que se presenta la significación [cfr. A. 2, VIL].

III.2. Así pues, ¿qué es el significado de un término? Desde el punto de vista semiótico no puede ser otra cosa que una *unidad cultural.* En toda cultura una «unidad» es, simplemente, algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea. «En la cultura americana, unidades como tío, ciudad, azul, error, idea de progreso, esperanza y arte, son unidades culturales» [Schneider, 1968, pág. 2]. Más adelante veremos cómo una unidad cultural puede definirse semióticamente como unidad semántica inserta en un sistema. Las unidades de este tipo pueden reconocerse igualmente como unidades interculturales que permanecen invariables, a pesar de los símbolos lingüísticos con que se significan: /*perro*/ denota, no un objeto físico, sino una unidad cultural que permanece constante e invariable aunque se traduzca /*perro*/ por /*dog*/o /*cane*/, o /*chien*/, o /*hund*/. En el caso de /*delito*/ puedo descubrir que la unidad cultural correspondiente en otra cultura tiene mayor o menor extensión; en el caso de /*nieve*/ se puede ver que para los esquimales existen cuatro unidades culturales, correspondientes a cuatro estados distintos de la nieve, y que esta multiplicidad de unidades culturales incluso llega a modificar su léxico, obligando a aplicar cuatro términos en lugar de uno.

III.3. Reconocer la presencia de estas unidades culturales (que más tarde serán los significados que el código hace corresponder con el sistema de los significantes), equivale a entender el lenguaje como fenómeno social. Si afirmo que /*en Cristo subsisten dos naturalezas, la humana y la divina, y una sola persona*/, los lógicos y los científicos nos dirán que este complejo de significantes no tiene ninguna *ex-tensión* ni

referente —y por ello podrán definirlo como privado de significado, o como una pseudo-afirmación *(pseudo statement).* Pero ni el lógico ni el analista del lenguaje conseguirán nunca explicar por qué grupos ingentes de seres humanos han combatido durante siglos en pro y en contra de una afirmación semejante. Sin duda, se debía a que este mensaje transmitía significados precisos que *existían* como unidades culturales dentro de una civilización. Al existir, se convertían en soportes de un desarrollo connotativo e iniciaban una gama de reacciones semánticas capaces de implicar reacciones de comportamiento. Pero las reacciones de comportamiento no son necesarias para determinar si el mensaje tiene un significado: la misma civilización a la que se refería cuidaba de elaborar una serie de explicaciones y definiciones de estos términos *(persona, naturaleza,* etc.). Cada definición era un nuevo mensaje lingüístico (o visual) que a su vez debía ser explicado, en su significado propio, gracias a otros mensajes lingüísticos que definían las unidades culturales del mensaje precedente. La serie de aclaraciones que circunscriben, en un movimiento sin fin, las unidades culturales de una sociedad (y que siempre se manifiestan en forma de significantes que las denotan) es la cadena de lo que Peirce llamaba los *interpretantes* [5.470. y sigs.].

IV. El interpretante.

IV.1. De una forma que recuerda el triángulo de Richards, Peirce consideraba el signo («algo que está por alguien, bajo algún aspecto o capacidad», 2. 228.), como una estructura triádica que en su base tenía el símbolo o *representamen,* puesto en relación con un *objeto* al que representa; en el vértice del triángulo, el signo tenía el *interpretante,* que muchos se inclinan a identificar con el significado o la referencia. *Con todo, el interpretante no es el intérprete,* no es el que recibe el signo (aunque tal vez en Peirce hay cierta confusión sobre este punto). El interpretante es lo que garantiza la validez del signo, incluso en ausencia del intérprete.

Podría considerarse como el significado, porque se define como *lo que produce el signo en el cuasi-mente que es el intérprete:* pero también se ha dicho que es la definición del representamen (y por lo tanto, la connotación *in-tensión).* Con todo, la hipótesis que parece más viable es la de considerar *el interpretante como otra representación que se refiere al*

mismo objeto. En otros términos, para determinar lo que es el interpretante de un signo, hay que denominarlo con otro signo, el cual a su vez tiene un interpretante denominable por otro signo, y así sucesivamente. Aquí se produciría un proceso de *semiosis ilimitada* que, aunque sea una paradoja, es la única garantía para el establecimiento de un sistema semiótico capaz de dar cuenta de sí mismo solamente con sus propios medios. *En tal caso, el lenguaje sería un sistema que se aclara* por sí mismo, por series sucesivas de sistemas de convenciones que se van explicando.

IV.2. No es extraño que la noción de interpretante haya atemorizado a muchos estudiosos, que se han apresurado a exorcizarla, dándola por explicada (interpretante = intérprete o destinatario del mensaje). La idea de interpretante convierte la semiótica en ciencia rigurosa de los fenómenos culturales y la separa de las metafísicas del referente.

El interpretante puede asumir diversas formas:

a) Puede ser el signo equivalente (o aparentemente equivalente) de otro sistema comunicativo. Por ejemplo, a la palabra /*perro*/ le corresponde el dibujo de un perro.

b) Puede ser el índice que apunta sobre el objeto singular, aunque se sobreentiende que hay un elemento de cuantificación universal ("todos los objetos como éste").

c) Puede ser una definición científica (o ingenua) en los términos del mismo sistema de comunicación. Por ejemplo, /*sal*/ significa "cloruro de sodio".

d) Puede ser una asociación emotiva que adquiere valor de connotación fija: /*perro*/ significa "fidelidad" o a la inversa.

e) Puede ser la simple traducción del término a otra lengua.

La noción de interpretante, con su riqueza e imprecisión, es fecunda porque nos revela que la comunicación, a través de un sistema de conmutaciones continuas, pasando de signo en signo, circunscribe de una manera asintótica, sin tocarlas nunca, aquellas unidades culturales que continuamente se presumen como objeto de la comunicación. Esta circularidad continua puede parecer desesperante, pero es la condición normal de la comunicación, condición que la metafísica del referente niega en vez de analizar.

IV.3. Además, la noción de interpretante nos demuestra una vez más que en la vida de la cultura cada entidad puede aspirar a ser, indistintamente, significante y significado. «Sal» es el interpretante de /*NaCl*/, pero «NaCl» es el interpretante de /*sal*/. En una situación determinada, un puñado de sal puede ser el interpretante de /*sal*/, de la misma manera que puede serlo el signo gestual y fisiognómico que imita al que distribuye pellizcos de substancia salada en la punta de la lengua (en una relación intercultural entre antropólogo e informador indígena).

La noción interpretante puede traducirse así: *el interpretante es el significado de un significante, considerado en su naturaleza de unidad cultural, ostentada por medio de otro significante para demostrar su independencia (como unidad cultural) del primer significante*.

Si los distintos significantes que, como interpretantes, circunscriben el significado como unidad cultural, vienen a ser análisis *in-tensionales* o equivalentes *ex-tensionales,* si son procesos de denotación o de connotación, son cosas que examinaremos con mayor detalle en A.2.VIII.

Lo que ahora nos interesa dejar bien claro es que la noción de interpretante es más rica y problemática (y precisamente por ello, más fecunda) que la noción de «sinónimo», con la que muchos estudiosos de semántica intentan definir el significado [cfr. por ejemplo, Carnap, 1955; Quine, 1953].

IV.4. Por otra parte, cada vez que la lógica formal toma en consideración el funcionamiento de los lenguajes naturales, se abre paso la idea de una cadena de interpretantes y de su estudio riguroso, aun sin hacer referencia a Peirce. Véase por ejemplo, el ensayo *Meaning and Synonimy in Natural Languages,* de Carnap [1955], en el que se intenta determinar la posibilidad científica de precisar las condiciones de una expresión. Dado que para Carnap, determinar la *ex-tensión* de un término significa hallar la clase de situaciones factuales a que se refiere una expresión (con ciertas diferencias, se trata de la *Bedeutung* de Frege), determinar la *in-tensión* equivale a poner de manifiesto las propiedades que constituyen el componente cognitivo o designativo del significado de la propia expresión (por razones prácticas, se excluyen las *in-tensiones* emotivas). Carnap sostiene también [1947]

que solamente la determinación de la *in-tensión* de un término (de su *meaning)* puede permitir a continuación determinar «a qué locuciones, si las hay, se aplica la expresión, en la actual situación del mundo» [E.45.]. Como puede verse, el problema del significado se independiza ahora del de las condiciones empíricas de la verdad del enunciado, es decir, de la existencia o de la inexistencia del referente.

Carnap recuerda que al adscribir ciertas *in-tensiones* a un predicado, «hay más de una y posiblemente infinitas propiedades cuya *ex-tensión* en una región determinada es precisamente la *ex-tensión* determinada por el predicado» [Carnap, 1955, 3]. Esto quiere decir dos cosas: por una parte, la descripción semiótica de una expresión es dada por medio del recurso a varios interpretantes que son otras tantas entidades lingüísticas cuyo significado se ha de determinar; por otra parte, para determinar la naturaleza de las nuevas expresiones que designan las propiedades, se recurre a una determinación del referente, es decir, de su *co-ex-tensionalidad,* respecto a la expresión interpretada. Pero este procedimiento, que a nivel de comunicación cotidiana parece ser el más cómodo, no es esencial. Lo demuestra el mismo Carnap cuando se plantea cómo instruir a un robot para que comprenda una serie de expresiones y pronuncie juicios, dándoles una descripción *in-tensional.* Puesto que en general «los tests relativos a las *in-tensiones* son independientes de las cuestiones de existencia», el robot puede recibir igualmente instrucciones sobre las *in-tensiones* de expresiones tales como /*unicornio*/. El robot puede prescindir del recurso al referente.

¿Cómo se puede instruir a un robot? *a)* Por medio de imágenes visuales del objeto descrito; *b)* con su descripción verbal; *c)* con los predicados del propio objeto. Como puede verse, el robot se alimenta, en términos de Peirce, por medio de interpretantes y estos interpretantes no son simples sinónimos. Como observa Carnap, al concluir su estudio, y refiriéndose a la vez a Bar-Hillel, un lingüista puede construir una teoría del significado que no recurra ni al referente ni a la hipótesis de experiencias psíquicas (el significado como hecho mental, imagen, concepto, etc.). Nosotros afirmamos que, en la perspectiva de Peirce, la teoría del interpretante nos permite identificar los significados como unidades culturales a través de otras unidades culturales, todas ellas expresadas por medio de formas significantes.

IV.5. Abramos ahora un paréntesis para eliminar de momento una serie de discusiones que nos impiden saber qué es una unidad lexical. ¿Una palabra? ¿Un morfema? /*Inaceptable*/ es una palabra que se compone de tres morfemas /*In*/, /*acept*/ y /*able*/, cada uno de los cuales es portador de un significado, hasta el punto de que puede formar parte de distintas combinaciones. Pero una discusión sobre la unidad de significación nos puede llevar a bizantinismos inútiles. Es indudable que en la palabra italiana /*pane*/ se pueden distinguir dos morfemas (/*pan*/ y /*e*/: Martinet diría que el segundo caso es un «morfema» y el primero un «lesema», reservando al conjunto el nombre de «monema»). Pero el morfema /*pan*/ puede considerarse asimismo como un prefijo que añade una significación envolvente a otros términos. Pensemos que en la fase actual de la investigación semántica conviene tomar como unidad lesemática todo lo que tiene un significado diferencial: no solamente /*pan*/ como equivalente del concepto de envolvente es una unidad distinta de /*pan*/ como raíz de /*pane*/ sino que /*pane*/ (singular) es una unidad semántica distinta de /*pani*/ (plural). Como veremos, en términos de análisis de componentes, /*pane*/ y /*pani*/ reciben dos marcas gramaticales y semánticas distintas (de singularidad y de pluralidad) y por ello deben considerarse como dos entidades semánticas distintas con nuevos componentes semánticos iguales. No nos interesa saber si el /*able*/ de /*inaceptable*/ tiene un significado autónomo, cuando, al individualizarlo dentro de esta palabra, lo tratamos como si fuera una desinencia de un término que recibe una definición propia y que cubre una posición fija en un campo semántico, al oponerse a /*aceptable*/ desde un punto de vista, y a —por ejemplo— /*deseable*/ desde otro[7].

[7] Adoptando un criterio semiótico, y no estrictamente lingüístico, podemos llegar a decir que se pueden considerar unidades semánticas (equivalente en la práctica a lesemas) incluso aquellas expresiones hechas, aquellas locuciones que la *langue* ya nos da confeccionadas (en general sólo tienen valor de contacto) y que institucionalmente tienen un significado unitario. Estas expresiones (que Lyons, 1963, atribuye a un factor de advertencia [*recall*] en el aprendizaje y uso del lenguaje) van del /*qué tal*/ hasta el , /*desde luego*/. Greimas [1966] llama "paralesemas" a aquellas expresiones que, aun constituyendo un sintagma formado por varios lesemas, transmiten un significado percibido como unitario: por ejemplo, /*arco iris*/.

V. La semiotización del referente

V.1. Separado del universo semiótico como condición de comprobación del significado de un signo, con todo, el referente vuelve a presentarse de tres maneras. Una de ellas es aquella por la cual eL referente como presencia de las cosas, de la realidad concreta, acompaña al proceso comunicativo como circunstancia de comunicación. De esto se tratará en A.2.XIV. La otra es el fenómeno que llamaremos de *semiotización del referente.* Y la tercera es el fenómeno por el que los acontecimientos físicos (objeto de la percepción) se nos presentan como signos.

Ocupémonos de estos últimos dos casos:

Los estudios más recientes de cinésica [cfr. por ejemplo, Ekman y Friesen, 1969] señalan unos signos gestuales que no son del todo arbitrarios (como el signo convencional del sí y el del no) sino que se fundan en cierta semejanza con el objeto representado. Estos serían los *signos icónicos,* y en la sección B desarrollaremos un análisis de estos signos, así como una crítica de la noción de iconicidad. De momento, digamos que un signo cinésico icónico podría ser el de un niño que apunta con el índice de la mano derecha para representar el cañón de una pistola y mueve el pulgar para representar el percutor (acompañando el gesto con un signo onomatopéyico que representa el disparo). Pero hay otros signos no directamente icónicos que Ekman y Friesen llaman «actos intrínsicamente codificados». Volvamos al ejemplo de la pistola: el niño la representa también moviendo el índice replegado, como si estuviera apretando el gatillo, en tanto que los otros dedos se cierran como si estuviera empuñando la culata. En este caso no se imita la pistola. Ni tampoco se *imita* el acto de disparar. El acto de disparar es denotado por medio de un significante gestual que no es otra cosa que *una parte, físicamente presente, del supuesto referente* (no está la pistola, pero sí la mano que la empuña; el gesto significado es precisamente «mano que empuña una pistola»).

Los autores citados no profundizan suficientemente el problema pero es evidente que en este caso se trata de *una parte del referente utilizada como significante.* La parte se toma por el todo. Por lo tanto, se trata de un *uso metonímico del referente.*

V.2. En la práctica cotidiana son bastante frecuentes los signos de este tipo. Un barbero puede exponer un cilindro a rayas rojas, blancas y azules para denotar su presencia y tenemos un «símbolo» —en el sentido de Peirce, un signo arbitrario—; puede exponer una muestra en la que esté dibujada una navaja y tendremos un «icono»; y puede también, como hacían antes algunos barberos, exponer la jofaina que usaba para enjabonar (el yelmo de Mambrino en el Quijote). En este caso, una parte del complejo de objetos denotados por el significante se convierte —por metonimia— en el propio significante. Una parte del referente se semiotiza y se hace arbitrariamente simbólica de todo el complejo al que se refiere.

El referente se semiotiza en este sentido: no se considera como *token,* sino que se da arbitrariamente como *type* de una serie más vasta de objetos *de la que uno de ellos forma parte.* En términos lógicos, si un significante está en relación con sus significados como exponente de un conjunto normal, el referente semiotizado está en relación con lo que significa como exponente de un conjunto no normal.

V.3. Convendría examinar si muchos fenómenos que consideramos icónicos, en realidad no pertenecen a esta categoría; si, por ejemplo, no deben incluirse en ella las onomatopeyas del lenguaje verbal. Y si la condición típica del mensaje estético (estudiado en A.3.), en el que la misma substancia de la expresión se convierte en objeto ségnico, no es también la de elevar a significantes todos los aspectos de la materia de que se compone y que como mensaje autorreflexivo significa [en el sentido de Jakobson, I960].[8]

En fin, no será inútil notar que la utopía de una significación basada únicamente en referentes semiotizados, ya fue tratada por Swift al hablar de los sabios de Laputa, que llevaban consigo una bolsa con los objetos a los que querían referirse y los enseñaban como símbolo de sí mismos.

V.4. Por último, Peirce sugiere en un breve fragmento [5.480.] una manera totalmente nueva de entender los objetos reales. En él dice

[8] Mientras escribíamos estas páginas, hemos tenido ocasión de leer el importante ensayo de Elíseo Verón [1970] *L'analogique et le cantiga,* en el que se trata del mismo fenómeno, aunque con otro método y desde otra perspectiva.

que frente a la experiencia y para conocerla, nosotros intentamos elaborar ideas. «Estas ideas son *los primeros interpretantes lógicos* de los fenómenos que las sugieren y, a la vez, son signos de los cuales son los interpretantes.» Esto se relaciona con el vasto problema de la *percepción como «interpretación» de datos sensoriales* aún no ligados y constituidos en unidad perceptiva de una proyección cognoscitiva operada basándose en experiencias precedentes [cfr. Piaget, 1961]. Imaginemos que circulamos por una calle oscura y percibimos confusamente una forma imprecisa en la acera. Hasta que no la he reconocido no me pregunto «¿qué es?». Pero este «¿qué es?» también quiere decir (y quizás se diga así) «¿qué significa?». Centrada mi atención, una vez valorados mejor los datos sensoriales, por fin llego a reconocerla: es un gato. La reconozco porque ya he visto olios gatos. Por lo tanto, aplico a un campo impreciso de estimules sensoriales la unidad cultural «gato». Puedo llegar a traducir la experiencia en un interpretante verbal («he visto a un gato»). Así pues, el campo de estímulos se me presentaba como el significante de un significado posible que yo ya poseía antes de aquel acontecimiento perceptivo.

Goodenough [1957] observa que «una casa es un icono de la forma cultural o de la combinación compleja de formas de la que es expresión material. Un árbol, además de ser un objeto natural de interés para un botánico, es un icono que significa una forma cultural, la misma forma que nosotros significamos con la palabra *árbol.* Cada objeto, acontecimiento o acto tiene valor de estímulo para los miembros de una sociedad, en tanto en cuanto es un signo icónico que significa alguna forma correspondiente en su cultura...». Es evidente que esta posición se aproxima —desde el punto de vista antropológico— a lo que decíamos en la *Introducción* y a lo que se dirá en la sección C sobre la posibilidad que tiene todo objeto de llegar a ser un signo, en el ámbito de una determinada cultura; y es evidente que la teoría expuesta aquí tiene muchos puntos en común con las ideas sugeridas por Peirce.

V.5. Por otra parte, sería interesante comprobar hasta qué punto la noción de «significado» queda resuelta en la fenomenología de la percepción con la noción semiótica de «unidad cultural». Si releemos las discusiones sobre el significado en las *Logische Untersuchungen* de Husserl, quizá nos inclinemos a afirmar que el significado semiótico

no es otra cosa que la codificación socializada de una experiencia perceptiva, que la *epoché* fenomenológica debe restituir en su forma original. Y el significado de la percepción cotidiana (antes de que intervenga la *epoché* para refrescarla) no es otra cosa que la atribución de una unidad cultural al campo de los estímulos perceptivos, como antes se ha dicho. La fenomenología parece proponerse fundamentar de nuevo desde su origen aquellas condiciones de la formación de unidades culturales que la semiótica acepta como ya establecidas, porque la comunicación funciona gracias a ellas. En este caso, la *epoché* fenomenológica llevaría la percepción a un ámbito de interrogación de los referentes, no como mensajes descodificables, sino como mensajes altamente ambiguos, afines a los mensajes estéticos que describimos en A.3. [Cfr. para las relaciones entre método fenomenológico y método estructuralista, Paci, 1963.]

No podemos profundizar más este tema por ahora. Basta con haber indicado un nuevo límite en la frontera semiótica, aunque valdrá la pena continuar algunas investigaciones relativas a la génesis de la relación de significación.

VI. El sistema semántico

VI.1. Si aquellas unidades culturales que son los significados se pudieran identificar solamente por medio del proceso de semiosis ilimitada (por medio del cual los interpretantes se suceden hasta el infinito traduciéndose el uno en el otro), todavía no podríamos explicar si, y de qué forma, la atribución de significado al significante se produce a base de códigos. En realidad Peirce, al resolver el problema de la significación por medio del interpretante, daba una explicación a medias entre lo empírico y lo metafísico a los procesos de significación. De hecho, una unidad cultural no se individualiza solamente por medio de la fuga de interpretantes. Se define como «lugar» en un sistema de otras unidades culturales que se le oponen y la circunscriben. Una unidad cultural subsiste y se reconoce en la medida en que existe otra que tiene un valor distinto. Es la relación entre varios términos de un sistema de unidades culturales lo que priva a cada una de ellas de lo que aportan las otras.

Esta traducción del significado en valor posicional del signo parece muy clara en un ejemplo clásico de Hjelmslev [1957, pág. 104]. En el

esquema que sigue podemos ver que la palabra francesa /*arbre*/ cubre el mismo ámbito de significado que la alemana *Baum,* en tanto que la palabra /*bois*/ sirve ya para indicar lo que en español llamamos «madera», ya lo que llamamos «bosque», confiando a /*fôret*/ la designación de una secuencia de árboles más vasta y estable. En cambio, la palabra alemana /*Holz*/ indica «madera» pero no «bosque», quedando los significados españoles «bosque» y «foresta» con la denominación general de /*Wald*/.

En una tabla como la que sigue nada tienen que ver las «ideas», las entidades psíquicas ni tan sólo los referentes como objetos: *solamente nos interesan los valores emanados del sistema.* Los valores corresponden a unidades culturales, pero pueden ser definidos y controlados como puras diferencias; no se definen por su contenido (y por lo tanto, por la posibilidad de su análisis *in-tensional)* sino por la manera cómo se oponen a otros elementos del sistema y por la posición que ocupan en el mismo. Como en el caso de los fonemas en el sistema fonológico, tenemos una serie de selecciones diferenciales que pueden ser descritas mediante métodos binarios.

<table>
<tr><th>FRANCÉS</th><th>ALEMÁN</th><th>DANÉS</th><th>ESPAÑOL</th></tr>
<tr><td>arbre</td><td>Baum</td><td rowspan="2">trae</td><td>árbol</td></tr>
<tr><td rowspan="2">bois</td><td>Holz</td><td rowspan="2">madera</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Wald</td><td rowspan="3">skov</td></tr>
<tr><td rowspan="2">fôret</td><td>bosque</td></tr>
<tr><td>floresta</td></tr>
</table>

De esta manera, incluso el plano del contenido asume aquella coherencia estructural que ya tenía en Humboldt cuando afirmaba que «el razonamiento no se compone con las palabras que lo preceden sino al contrario, las palabras tienen su origen en el propio razonamiento» [*Gessamtnelte Werke,* VII, 1.]. Esta coherencia, para Saussure [*Cours,* pág. 24] era típica de toda lengua en todos sus aspectos. Como en una partida de ajedrez, cada pieza adquiere valor por la posición que tiene respecto a otras y cada perturbación en el sistema cambia el sentido de las demás piezas correlativas.

VI.2. Si se acepta la distinción de Hjelmslev entre *plano de la expresión y plano del contenido,* cada uno de los cuales está dividido en *substancia y forma,* nos daremos cuenta de que el esfuerzo realizado por la lingüística estructural en estos años, ha sido el de describir con precisión extrema la forma de la expresión. El número limitado de fonemas que intervienen en cada lengua ha permitido a la fonología estructural construir modelos de la forma de la expresión, extremadamente detallados [Trubeztkoy, 1931; Schane, 1967].

Investigaciones como las de la paralingüística, a la que nos referíamos en la introducción, no hacen otra cosa que atribuir a la forma de la expresión fenómenos que se consideraban substancia de la expresión [Trager, 1964; *Approaches to semiotics,* 1964]. Todas las investigaciones sobre las estructuras sintácticas, cuando se limitan a las estructuras de superficies o a la descripción fonológica, formalizan de una manera más completa el universo de la forma de la expresión [Chomsky, 1964; 1965 A; Schane, 1967; Ruwet, 1969].

Pero el problema de la forma del contenido continuaba siendo tan impreciso que hacía pensar que la lingüística (y por lo tanto, la semiótica en general) no podía ocuparse del problema del significado; éste más bien correspondía al universo de los referentes objetivos, o al universo de los acontecimientos psíquicos, o al universo social de los usos [Antal, 1964]. Las *Philosophische Untersuchungen* de Wittgenstein en el fondo representan el intento más riguroso y fecundo en sugerencias para liquidar todas las disciplinas formalizadas por el significado.

La semántica estructural se propone la tarea ambiciosa de elaborar un sistema general de la forma del contenido. El contenido comunicado por los signos no es una nebulosa. Es un universo que la cultura estructura en *sub-sistemas, campos* y *ejes* [cfr. Guiraud, 1955; Greimas, 1966; Todorov, 1966 C; Ullmann, 1962].

VI.3. Hace tiempo se demostró que cada término de la lengua podía suscitar una serie de asociaciones. Saussure lo ejemplificó con el término /*enseignement*/, que por un lado evocaba la secuencia /*enseigner*/, /*enseignons*/, y por otro lado, la de /*apprentissage*/, /*éducation*/, etc., por otro lado la de /*changement*/, /*armement*/, etc. y por fin, la de /*clément*/, /*justement*/, etc.

Sobre este tipo de asociaciones ya trataremos a propósito de los mecanismos de connotación (A.2.VIII.1.). Por ahora no se trata de un campo estructurado sino de la capacidad de un término para asociarse por pura analogía fónica, por homología de clasificación cultural, por las posibilidades de combinación de los diferentes morfemas con el lesema como radical (en el sentido de Martinet). Un esfuerzo más coherente es el que ha hecho Trier con la construcción de campos semánticos estructurados en los que el valor de un concepto se debe a los límites que le imponen los conceptos próximos (como sucede en términos como *Wisheit* (sabiduría), *Kunst* (arte) y *List* (artificio), en el siglo XIII [cfr. Guiraud, 1965; Ullmann, 1962; Lyons, 1963; 1968; Todorov, 1966]. A la labor de los lexicógrafos se ha unido la de los antropólogos, los cuales han individualizado sistemas de unidades culturales extremadamente estructurados, como los campos de colores, los términos de parentesco, etc. [cfr. Conklin, 1955; Goodenough, 1956].

VI.4. Naturalmente, una semántica estructural no puede aspirar más que a constituir el Campo Semántico (como forma del contenido, en el sentido de Hjelmslev) en su sentido global. Pero esta tendencia, que puede constituir la hipótesis reguladora de la investigación choca con dos obstáculos, uno empírico y otro constitutivo del proceso semiótico. El primer obstáculo es el de que hasta ahora las investigaciones hechas no nos dan más que una estructuración de subsistemas muy restringidos, como por ejemplo el de los colores, de las clasificaciones botánicas, de los términos meteorológicos, etc. Por ello, por ahora nos vemos obligados a proponer nuestros ejemplos propios, examinando porciones limitadas del sistema semántico, que llamaremos «campos». El segundo obstáculo (que examinaremos mejor en A.2.VI.9.) se debe al hecho de que la vida de los campos semánticos es más breve que la de los sistemas fonológicos, en los que los modelos estructurales aspiran a describir formas que se mantienen inalterables en el curso de la historia de la lengua por mucho tiempo. Siendo así que los campos semánticos formalizan las unidades de una cultura determinada y constituyen porciones de la visión del mundo propia de aquella cultura, bastan los movimientos de aculturación, los choques entre culturas distintas, revisiones críticas del saber, etc. para trastornarlos. Si es exacta la metáfora de Saussure del tablero de

ajedrez, basta el movimiento de una pieza para alterar todas las relaciones del sistema. Basta que con el desarrollo de la cultura, sean asignadas al término /*Kunst*/ otras áreas de aplicación más vastas de lo ordinario, para alterar el sistema de relaciones estudiado por Trier en el siglo XIII y dejar sin valor el término /*List*/.

VI.5. ¿En qué sentido un campo semántico manifiesta la visión del mundo propia de una cultura? Tomemos uno de los ejemplos clásicos de la teoría de los campos y examinemos la manera en que una civilización europea analiza el espectro de los colores asignando un nombre (y por lo tanto, constituyéndolos en unidades culturales), según las distintas longitudes de onda expresadas en milimicrones:

a.	ROJO	800 - 650 mμ
b.	NARANJA	640 - 590 mμ
c.	AMARILLO	580 - 550 mμ
d.	VERDE	540 - 490 mμ
e.	AZUL	480 - 460 mμ
f.	AÑIL	450 - 440 mμ
g.	VIOLETA	430 - 390 mμ

En una primera e ingenua interpretación se podría afirmar que el espectro, dividido en longitudes de onda, constituye el referente, el objeto de la experiencia a que se refieren los nombres de los colores. Pero sabemos que el color se nombra basándose en una experiencia visual (que el que habla designaría ingenuamente como «realidad perceptiva»), y sólo la experiencia científica los traduce en longitudes de onda. Pero admitamos que, bajo un control científico, lo absolutamente real es la longitud de onda. No hay dificultad en afirmar que el *continuum* indiferenciado de las longitudes de onda constituye la «realidad». Con todo, la ciencia conoce esta realidad una vez la ha hecho *pertinente.* En el *continuum* se han recortado unas porciones (que, como veremos, son arbitrarias) por las que la longitud de onda *d* (que va de 530 a 490 milimicrones) constituye una unidad cultural a la cual se le asigna un nombre. Sabemos también que la ciencia ha recortado de esta manera el *continuum* para justificar en términos de longitud de onda una unidad que la experiencia ingenua ya había recortado por su cuenta asignándole el nombre de /*verde*/.

La elección hecha ingenuamente por la experiencia no ha sido arbitraria, en el sentido de que es muy probable que las exigencias de supervivencia biológica hayan impuesto el que se estime pertinente esta unidad en lugar de otra (de la misma manera que los esquimales recortan en el *continuum* de la experiencia cuatro unidades culturales en lugar de la que nosotros llamamos /*nieve*/, debido a que la relación vital con la nieve impone unas distinciones que nosotros podemos ignorar sin grave quebranto). Pero es arbitraria en el sentido de que otra cultura ha recortado el *continuum* de otra manera. Los ejemplos no faltan: para la porción de *continuum e.* (azul) la cultura rusa tiene dos unidades culturales diferentes (/*golu bej*/ y /*sinij*/) en tanto que la civilización grecorromana tenía probablemente una sola unidad cultural con varios nombres (/*glaucus*/ *y* /*caerulus*/), para indicar las porciones *d. - e.* y los hindúes reúnen bajo un término único (una sola unidad cultural) la porción *a. - b.*

Así pues, podemos decir que una determinada cultura ha recortado el *continuum* de la experiencia (y no importa que este *continuum* sea examinado en términos de experiencia perceptiva o definido por medio de oscilógrafos o espectrógrafos) haciendo pertinentes ciertas unidades y considerando otras como puras variantes, alófonos. Así, individualizar una tinta como /*azul claro*/ *y* otra como /*azul oscuro*/ constituye para el lenguaje común la individualización de una variante facultativa que no es distinta de la que se produce cuando se individualizan dos pronunciaciones idiosincrásicas de un fonema que desde el punto de vista «emic» se considera como unidad pertinente del sistema fonológico.

VI.6. Con todo esto dejamos en suspenso una cuestión que trataremos mejor cuando comparemos las unidades de dos campos semánticos distintos en dos lenguas distintas, latín e inglés:

MUS	MOUSE
	RAT

que se puede traducir así: «a la palabra latina /*mus*/ corresponden dos cosas diversas que llamaremos X_1 y X_2». Dado que la existencia de X_1 y de X_2 resulta evidente únicamente cuando se comparan dos sistemas semióticos, ¿podemos decir que X_1 y X_2 existen con

independencia de los nombres que la lengua les ha asignado y que los constituyen en unidades culturales y por ende, en «significados» de un determinado significante?

Si volvemos a los colores, la respuesta es sencilla. No hay razón alguna por la que deba existir una entidad física que comience en la longitud de onda 640 mμ, y termine en 590 mμ. En realidad, en la cultura hindú la segmentación del *continuum* termina en 550 μ. ¿Y por qué no se ha individualizar una unidad cultural (y de experiencia) que vaya de 610 mμ a 600 mμ? En realidad, un pintor con una extremada sensibilidad para los colores, y que posea un sistema de denominaciones más perfecto, nos contestaría que tal unidad ya existe y está presente en su especialísimo código, en el cual aquella longitud de onda ya tiene un nombre específico.

El problema relativo a /*mus*/ es distinto. El zoólogo nos dirá que X_1 y X_2, que en inglés corresponden a /*mouse*/ *y* /*rat*/, existen como objetos específicos hasta el punto de que pueden analizarse en términos de propiedades y funciones. Pero es suficiente lo que ha escrito Foucault [1966] sobre los *epistemas* de determinadas épocas y sobre las variaciones de su segmentación del universo; y es suficiente lo que ha escrito Lévi-Strauss [1962] sobre las taxonomías de los pueblos primitivos, para darnos cuenta de que incluso en este punto es lícito proceder con cautela. En fin, siendo así que la semiótica no se ha de ocupar de X_1 y X_2, que son referentes (que competen a las ciencias de la naturaleza), basta con apuntar que en inglés existe un campo semántico, que se refiere a los roedores, más analítico que en latín y que por lo tanto, para el parlante inglés existen dos unidades culturales allí donde el parlante latino sólo disponía de una.[9]

---

[9] Quienes conocen la estética griega y medieval saben las dificultades que se plantean cuando se trata de definir la importancia o valor de términos como *techne y ars,* que cubren zonas mucho más amplias que nuestros equivalentes técnica y arte. En griego, *techne* abarca también poco más o menos los significados de *ars* latina y viceversa. Ambos términos abarcan, a su vez, los significados de *arte y técnica* en las lenguas europeas contemporáneas, aunque solamente hasta cierto punto. En España, un libro de lingüística como el de Hocket *The state of the art,* no se podría traducir sino con la sustitución de /*art*/ por /*disciplina*/ o por otro termino equivalente, dado que /*arte*/ no posee aquella acepción que el Webster asigna a /*art*/, que es "alguna de las ramas de la enseñanza académica". En español, /*arte*/ cede (en el ámbito del campo semántico propio) una parte de su significado a un término como /*materia*/ que, en cambio, también tiene unidades culturales como "objeto de enseñanza escolar".

VI.7. Lo que se ha dicho se relaciona con el problema de los campos semánticos y la llamada hipótesis do Sapir-Whorf, y con la pregunta de si la forma de los sistemas de comunicación determina la visión del mundo en una civilización dada. En esta fase no nos parece oportuno afrontar este problema: basta con suponer que (al menos a nivel de la segmentación de la substancia del contenido en forma de contenido) existe una interacción suficientemente íntima entre la visión del inundo de una civilización y la manera en que ésta convierte en pertinentes a sus propias unidades semánticas. Dados los elementos en juego: *y* (condiciones materiales de vida), *u* (unidades culturales correspondientes), *x* (unidades de experiencia percibidas) y *s* (formas significantes que las denotan), no nos es necesario ahora saber si *y* determina *x,* la cual da lugar a *u,* asignándole el nombre de *s;* si *y* obliga a dar nombre a *s* para segmentar la experiencia en *x*, a la que corresponden los *u;* si una actividad semiótica profunda conduce al hombre a pensar a base de *s,* los cuales no solamente dan lugar a *u y* a *x,* sino que además disponen al ser humano para probar las exigencias de *y*, etc. Todos éstos son problemas extrasemióticos.

VI.8. Desde el punto de vista semiótico sería más interesante entender en qué civilizaciones funciona un campo semántico y donde empieza a disolverse para dar paso a otro; y cómo en una misma civilización coexisten dos o más campos semánticos en oposición cuando se realizan superposiciones de culturas. Un ejemplo típico se da en la serie de definiciones que Aulo Gellio, en el siglo II d. C., dio de los colores en sus *Noctes Atticae* [II, 26]: por ejemplo, asocia el término /*rufus*/ (que traduciremos por rojo) al fuego, a la sangre, al oro y al azafrán. Afirma que el término /*xanthós*/ = «color del oro» es una diferencia del color rojo; igual que /*kirros*/ (que en la cadena de interpretantes que la filología latina reconstruye debería entenderse como equivalente a nuestro «amarillo-naranja»). Además, considera como otras tantas denominaciones del color rojo /*flavus*/ (que nos hemos acostumbrado a asociar al oro, al grano, y al agua del río Tíber), o /*fulvus*/ (que es el color normal de la cabellera del león). Pero es que Aulo Gellio llama /*fulva*/ también al águila, al topacio, a la arena, al oro, en tanto que define como /*flavus*/ una mezcla de rojo, verde y blanco, y lo asocia al color del mar y a las ramas del olivo. Por fin, afirma que Virgilio, para definir el color «verdoso» de un caballo

utiliza el término *caeruleus,* que por lo común se asocia al color del cielo. La gran confusión de esta página latina se debe probablemente no sólo al hecho de que el campo de valores de Aulo Gellio es distinto del nuestro, sino también a que en el siglo II d. C. en la cultura latina convivían campos cromáticos alternativos, a causa de la influencia de otras culturas. De ahí procede la perplejidad de Aulo Gellio, que no consigue instituir en un campo riguroso una materia que él extrae de citas de escritores de distintas épocas. Como puede verse, la experiencia «real» que el autor podía tener respecto al cielo, el mar o un caballo, está mediatizada por el recurso a unas unidades culturales dadas y su visión del mundo se determina (de modo bastante incoherente) por las unidades culturales (con sus nombres correspondientes) que él encuentra a su disposición.

VI.9. Así pues, podemos afirmar que: *a) en una determinada cultura pueden existir campos semánticos contradictorios*; esto es algo aberrante y la semiótica lo ha de tener en cuenta sin intentar eliminarlo; *b)* una misma unidad cultural puede —dentro de una misma cultura— formar parte de campos semánticos complementarios. Carnap pone el ejemplo [1947, 29] de una doble clasificación por la que los animales se dividen por un lado en acuáticos, aéreos y terrestres y por otro en peces, pájaros y otros. Una unidad cultural como /*ballena*/ podría ocupar posiciones distintas en cada campo semántico, sin que las dos clasificaciones sean incompatibles. En este caso, es preciso admitir que el usuario de una lengua posee, en su competencia, la posibilidad de suministrar a un sistema de significantes diversos sistemas de significados, como se verá en A.2.IX. a XI.; *c)* en una misma cultura *un campo semántico puede deshacerse con gran facilidad y reestructurarse en un nuevo campo*. Si a nivel de los colores o de los términos de parentesco, esta reestructuración parece lenta (con lo que podemos hablar de códigos y sistemas «fuertes»), existen sistemas y códigos mucho más débiles que pueden convivir en virtud de la misma presión exterior. Un ejemplo curioso y difícil aún de formalizar lo da un fenómeno producido en la opinión pública americana en el invierno de 1969. Una investigación científica reveló casualmente que los ciclamatos, substancias químicas usadas para endulzar los alimentos dietéticos, provocaban el cáncer. Por ello se retiraron del comercio todos los productos que ostentaban la

presencia de ciclamatos para subrayar la falta de azúcar. El terror a los ciclamatos se extendió tan rápida e intensamente entre los consumidores que los nuevos productos de aumentos dietéticos tuvieron que ostentar —en el paquete y en la publicidad— la frase «con excipiente de azúcar». A primera vista, la solución es paradójica. Es absolutamente estúpido presentar un alimento que no ha de engordar afirmando que contiene azúcar que, como se sabe, engorda. Pero la nueva publicidad ha sido aceptada por los consumidores. En ella, /*azúcar*/ evidentemente ya no se oponía a /*ciclamato*/, sino a /*cáncer*/. Por tal motivo se aceptó como elemento positivo.

Podemos formular esta hipótesis; la cultura había aceptado una serie de ejes semánticos de esta manera:

-A			+B
α	azúcar	vs.	ciclamato
	↓		↓
β	gordo	vs.	flaco
	↓		↓
γ	posible infarto	vs.	no infarto
	↓		↓
δ	muerte	vs.	vida

Podemos pensar que se han constituido unos subcódigos connotativos (A y B) que equiparaban las unidades de un eje con las del otro, en la forma indicada por las flechas. Las unidades del eje α pasan a ser significantes de las unidades que en β eran significados; pero a su vez, las unidades β pasan a ser significantes de γ y así sucesivamente. Por lo tanto, se constituyen cadenas connotativas del tipo:

A. Azúcar - gordo - posible infarto - muerte (por lo que azúcar = muerte) (-).
B. Ciclamato - flaco - no infarto - vida (por lo que ciclamato = vida) (+).

Naturalmente, subcódigos y ejes servían solamente para los usos a que los destinaban los parlantes y podían coexistir en su *competencia* con otros subcódigos y ejes en que las mismas unidades culturales ocupaban otras posiciones.

De pronto, un nuevo mensaje (que concierne a la experiencia «real» y no a la situación de los códigos: véase en A.2.XV. la diferencia entre

juicios factuales y juicios semióticos) plantea violentamente la ecuación *ciclamato* = *cáncer*. El subcódigo B. se reestructura así:

B. Ciclamato = cáncer = (espacio vacío) = muerte (-). Los ejes semánticos α, β, γ, δ se reestructuran así:

+A			-B
α	azúcar	vs.	ciclamato
	↓		↓
β	gordo	vs.	flaco
	↓		↓
γ	posible infarto	vs.	cáncer seguro
	↓		↓
δ	posible vida	vs.	muerte segura

Está claro que así como al principio la columna A asumía el signo menos y la columna B el signo más, ahora sucede lo contrario. Los signos - y + constituyen en definitiva una especie de *hiperconnotación axiológica* de las dos cadenas connotativas. Y esto ha motivado que la mención del azúcar en los paquetes de los nuevos alimentos haya adquirido connotación positiva.

En este caso hemos asistido a una reestructuración del campo semántico por efecto de unos mensajes emitidos en situaciones de hecho que indirectamente funcionaban como mensajes críticos de los subcódigos connotativos y que como resultado último conseguían la reestructuración del campo semántico. Tenemos, pues, el ejemplo de un mensaje que reestructura un código y que además reestructura los sistemas que este código apoyaba. De la misma manera que el mensaje */el oro no tiene el color del mar/* pone en crisis el sistema de colores tal como aparecía en Aulo Gellio.

VI.10. El ejemplo citado plantea una serie de problemas sobre la descriptibilidad de los códigos que volveremos a examinar en A.2.XIV. Por el momento, nos ha permitido ver que la existencia de los campos semánticos implica también la reestructuración de los ejes semánticos, considerados como parejas de oposiciones, o de antónimos. El estudio de estas oposiciones de significado ocupa un lugar importante, por ejemplo en la semiótica estructural de Greimas [1966]. Lyons [1968] las clasifica en tres tipos: *antónimos complementarios,* como *macho* vs. *hembra* (*y* en la que la negación de uno implica la afirmación del otro);

antónimos propiamente dichos; como *pequeño* vs. *grande* (en la que la predicación de uno puede ser relativa: se es pequeño con relación a algo y grande respecto a otra cosa; por lo tanto, se consideran formas de gradación), y por fin, *antónimos por contrariedad (converseness),* como *comprar* vs. *vender* (que implican transformaciones sintácticas cuando se sustituyen mutuamente). No vamos a profundizar sobre estos caracteres y nos limitaremos de momento a registrar la presencia de estos tres tipos de ejes, que cuando se ponen bajo la competencia de un parlante, le permiten vincular un significante con su significado en un tipo particular de cadena connotativa que examinaremos en A.2.X.

VI.11. Los estudios más recientes y profundos de semántica estructural nos permiten además afirmar que se pueden construir ejes y campos semánticos incluso para aquellas unidades semánticas que no corresponden a los nombres de los objetos. En consecuencia, el «significado» como «unidad cultural» resulta aplicable no solamente a los términos que los antiguos llamaban categoremáticos, sino también a los sincategoremáticos. En sus comienzos, la semántica estructural ponía en relación estructural nombres de cualidades intelectuales, nombres de colores, términos de parentesco. Recientemente, Apresjan [1962] atribuye a campos que se constituyen en oposición, los [107]pronombres (pronombres que designan *animados* vs. pronombres que designan *inanimados; y* pensemos en el lugar que ocupa el /*you*/ inglés comparado con el de /*tú*/, /*usted*/, /*vosotros*/, en español), o bien a campos de verbos que designan operaciones (por ejemplo, *to advise, to assure, to convince, to inform,* etc., unidos en la esfera «transmisión de información»). Como veremos en A.2.VII, esto nos permitirá definir el problema de la posible denotación de los términos sincategoremáticos y de los llamados «monemas funcionales»; operación que era imposible hasta que quedara fijado el significado del referente, dado que es imposible definir el referente /*al*/ o /*a la*/, o /*con todo*/.

VI.12. Una última observación sobre los campos semánticos nos dice que sería muy peligroso, en una investigación semiótica, preguntar si «verdaderamente» existen, ya que ello equivaldría a

preguntar, «¿hay en la mente de quien comprende las expresiones significativas algo que corresponde a un campo semántico?».

Responderemos que: *a)* se postula que el significado es una unidad cultural; *b)* que esta unidad cultural puede ser individualizada gracias a la cadena de sus interpretantes, como se manifiesta en una cultura concreta; *c)* el estudio de los signos en una cultura nos permite definir el valor de los interpretantes como en un sistema de posiciones y oposiciones; *d)* postular estos sistemas nos permite explicar como surge el significado; *e)* siguiendo un método similar sería posible construir en teoría un robot que dispusiera de una variedad de campos semánticos y de reglas para aplicarlos a sistemas de formas significantes; *f)* a falta de la descripción del Sistema Semántico Global (de la formalización de la visión del mundo propia de una cultura; operación imposible, porque esta visión del mundo, en sus interconexiones y en sus manifestaciones periféricas, cambia constantemente), los campos semánticos se *postulan* como instrumentos útiles para explicar las oposiciones significantes a los fines del estudio de un grupo determinado de mensajes. Cuando Greimas [1966] elabora un sistema de oposiciones de significado, para explicar las estructuras narrativas de Bernanos, sin duda descubre oposiciones identificables en el texto, a nivel de una determinada hipótesis de lectura; pero nada excluye que otro lector, utilizando el texto de otra manera, individualice otra clave de lectura y por ello lo reduzca a otras oposiciones de valores. Como se verá en A.3., el mensaje estético posee cualidades de ambigüedad y apertura tales que justifican muchas posibles selecciones. Estas observaciones tienden a negar —al menos por ahora— a la semántica estructural la misión de descubrir en seguida y sin discusión las estructuras inmutables del significado (en concordancia con la teoría que se va a sostener en la sección D, en la que se niega la consistencia ontológica de las estructuras).

VI.13. La conclusión más prudente nos parece la introducción que Greimas [1970] ponía en su ensayo *La structure sémantique:*

"Par structure sémantique on doit entendre la forme générale de l'organisation des divers univers sémantiques —données ou simplement possibles— de nature sociale et individuelle (culture ou personnalités). La question de savoir si la structure sémantique est

sous-tendue à l'univers sémantique, ou si elle n'est qu'une construction métalinguistique rendant compte de l'univers donné, peut être considéré comme non pertinente" [pág. 39].

VII. La denotación en una perspectiva semiótica

VII.1. En este punto podemos definir mejor la denotación como modalidad elemental de una significación alegada por el referente. Solamente es necesario precisar que por el momento hablamos de la denotación del significante aislado (que en lingüística se puede llamar *lesema).* Es cierto que existe también el problema del significado contextual, y los ejemplos ya clásicos de la gramática generativa, del tipo /*they are flying planes*/, frase en la que los distintos lesemas asumen un sentido sólo con base a una particular acepción conferida al contexto) plantean este problema de una manera evidente. Pero existen también los instrumentos llamados diccionarios en los que la cultura intenta, aunque de una manera rústica, establecer el significado del lesema singular. Y existen las investigaciones de *análisis componenciales* (sobre las que volveremos en A.2.IX.) que originan el significado contextual en una amalgama de componentes semánticos do los términos aislados.

Planteemos el problema de la demostración del lesema, es decir, de cómo el lesema —como entidad morfológica— remite a una unidad cultural que solamente después, al examinar la noción de connotación, veremos como unidad semántica analizable, es decir, como *semema.*

VII.2. Una manera cómoda para definir la denotación sin recurrir al referente puede ser la de entenderlo como la invariable de los procesos de traducción (Shannon). Pero aparte del hecho de que esta definición implica una *petitio principii* (en realidad, se define como significado de un significante, lo que queda como significado si se cambia el significante), resulta imposible aplicarla al lesema aislado. Sería necesario que los campos semánticos de culturas distintas fueran isomorfos.[10]

[10] Por lo tanto, un diccionario francés-alemán es un código en un sentido muy limitado. En la medida en que equipara un término a otro, sólo es un artificio para facilitar la traducción, formulando previsiones con ejemplos contextuales y acumulando —de manera no sistemática— definiciones *in-tensionales.*

Si además, en los procesos de traducción se consideraran como invariantes, por ejemplo, una definición que hiciera corresponder a */bois/* la acepción exacta en otra lengua, tendríamos un significado definitorio que, como veremos, se considera como una connotación (ya que es la especificación *in-tensional* de las propiedades semánticas de aquel término). En cambio, como denotación deberemos entender la referencia inmediata que un término provoca en el destinatario del mensaje. Y dado que no se quiere recurrir a soluciones de tipo mental, la denotación ha de ser *la referencia inmediata que el código asigna a un término en una cultura determinada.* En todo caso, la única solución posible es ésta. *El lesema aislado denota una posición en el sistema semántico.* El lesema */Baum/* en alemán denota el espacio, la valencia semántica que hace de */Baum/* (en el sistema semántico de la cultura alemana y en la presunta competencia del parlante) algo que se opone a */Holz/ y* a */Wald/*. Nótese que una solución de este género permite entender también lo que significa denotación para un robot dotado de un sistema semántico de valencias (que hayan especificado sus respectivas *in-tensiones).* Y nótese además que esta solución es aplicable a otros sistemas comunicativos distintos del verbal. Como se verá en la sección C, una forma significante arquitectónica denota una función y una función no es otra cosa que una posición en un campo estructurado de funciones.

VII.3. Podemos preguntamos si esta noción de denotación equivale a la de *ex-tensión.* La respuesta es afirmativa sólo en el sentido de que el término, además de una clase de objetos reales, denote la clase de unidades culturales que ocupan una posición determinada en un campo semántico. Salvo que esta clase tenga un sólo miembro.

Nos sentimos tentados a extender la equivalencia en este sentido; el lesema denota la clase de todas aquellas unidades culturales que en distintos campos semánticos, perteneciendo a distintas culturas, ocupan la misma posición en su campo respectivo. Pero ello exigiría que los campos fueran isomorfos. No siéndolo, las unidades de un campo se parangonan con las unidades de otro por medio de pruebas de conmutación (se comprueba si cambiando el significante cambia el significado contextual) o pruebas de sustitución (se comprueba si cambiando el significante el significado no cambia). Pero una operación de este género comporta un análisis del lesema inserto en el

contexto; y para probar si el significado ha cambiado o no, es preciso traducir el lesema mediante otros interpretantes, cargándolo de *intensiones.* Por lo tanto, es preciso aceptar con todos sus limites la definición más cauta, que es: *el denotatum de un lesema es su valencia semántica en un campo determinado.*

Este significado denotativo es el que algunos autores [véase por ejemplo, Lyons, 1968, 9.4.2.] llaman *sentido;* «por sentido de una palabra entendemos su lugar en un sistema de relaciones que contrae ésta con otras palabras en el vocabulario».

VII.4. Por otra parte, se ha dicho que un lesema puede asumir posiciones en campos semánticos diversos y complementarios. Véase, por ejemplo, el término /*tierra*/, que opuesto a /*mar*/ significa «tierra firme», opuesto a /*sol*/ significa «tercer planeta del sistema solar» y opuesto a /*cielo*/ significa una serie de unidades culturales muy variadas que pueden comprender incluso la connotación «situación del hombre corno ser material y mortal». Surge aquí el problema de si se trata de términos puramente homónimos o de si sobre una denotación primaria se apoyan unas series de connotaciones fijadas por subcódigos. En todo caso, el significado no se puede individualizar más que por medio del contexto y con el auxilio de la circunstancia de comunicación. Cuando el vigía de Colón gritó: «¡Tierra!» solamente la circunstancia en que se pronunció la palabra indujo a sus destinatarios a individualizar sin lugar a dudas la posición en aquel campo semántico que impone el eje /*tierra*/ vs. /*mar*/.

VII.5. Nuestra definición de denotación se ha de poder aplicar también a tres categorías de significantes que suscitan normalmente una serie de aporías semánticas: *a)* los términos sincategoremáticos; *b)* los nombres propios; *c)* los significantes de sistemas semióticos puramente sintácticos, sin espesor semántico, como por ejemplo, los significantes musicales o los significantes de la notación musical.

Por lo que se refiere a los sincategoremáticos la respuesta ya está implícita en el hecho de que sea posible constituir un campo semántico de términos que no se refieran a objetos externos, sino que revisten funciones gramaticales [cfr. A.2.VI.11.]. Términos como /*el*/, /*por*/

/*con todo*/ denotan su posición en un campo de funciones gramaticales posibles. En tal sentido, denotan una unidad cultural precisa. El mismo problema se plantea [cfr. la sección C] en la constitución semiótica de signos arquitectónicos que denotan funciones; estas funciones pueden ser consideradas como organizadas dentro de un sistema que tal vez resulta equivalente a otros sistemas de relaciones espaciales o de comportamiento [cfr. C.V.11.].

VII. 6. Por lo que se refiere al problema de los nombres propios, éste es similar al problema de los signos icónicos que se refieren con toda probabilidad a alguien, sin que exista un código que establezca exactamente quien es este alguien (por ejemplo, las fotografías de personas). Intentemos captar lo que sucede en el caso de un nombre propio referido a un personaje histórico conocido. Veremos luego que los dos casos son estructuralmente diversos. La expresión /*Napoleón*/ denota una unidad cultural muy definida que tiene lugar en un campo semántico de entidades históricas. Este campo es común a muchas culturas distintas; podrán variar a lo más las connotaciones que las distintas culturas atribuyen a la entidad cultural "Napoleón". Pongamos ahora el caso de que el autor de este libro reciba el mensaje /*Esteban*/. El autor posee una competencia común a varios personajes de su *entourage,* que contempla un campo de unidades culturales que comprende a sus parientes y amigos, y el significante /*Esteban*/ le denota inmediatamente a su propio hijo, es decir, que individualiza una posición en un sistema. En este caso nos encontramos con un código mucho más restringido que aquel a la luz del cual se ha descodificado el mensaje /*Napoleón*/. pero el mecanismo semiótico no ha variado. Pueden existir lenguas habladas por muy pocos parlantes (idiolectos).

La objeción posible es que /*Esteban*/ puede denotar también otros individuos. Pero estamos sencillamente ante un caso de homonimia. La homonimia se da con frecuencia en el uso de la lengua y se producen situaciones contextuales para precisar si un término /*x*/, que puede referirse ya a un significado "X_1" ya a otro "X_2", se ha de entender de una manera o de otra. El universo de los nombres propios es sencillamente, un universo bastante pobre desde el punto de vista lingüístico y en el que abundan casos de homonimia. Pero el universo semántico de las unidades culturales coligadas (los seres humanos nombrados), en cambio, es muy rico y cada unidad está individualizada por sistemas de oposiciones muy precisos.

De la misma manera, incluso los sincategoremáticos son homonímicos. La /*a*/ de /*dar el libro a Pedro*/ no es la misma de /*ir a Roma*/. Con todo, Ullmann [1962. pág. 122) afirma que un nombre propio fuera de su contexto no denota nada y en cambio, un nombre común fuera de su contexto siempre tiene un significado lesemático. Pero cada significante denota solamente si se refiere (ciertamente a base de un contexto) a un código específico en el que aparece sobre todo como elemento de un diccionario, es decir, de un repertorio de significantes. El significante gráfico /*cane*/ si me es comunicado fuera del contexto y sin indicación

de código, puede ser bien un imperativo latino o un nombre común italiano. Por lo tanto, conviene siempre dar la indicación de código con la referencia a un vocabulario preciso. Y de un vocabulario puede formar parte también un repertorio onomástico que me diga que un significante todavía impreciso como por ejemplo, /*Tom*/, es un nombre propio y por lo tanto connota "ser humano de sexo masculino".

En el caso de *nombres propios de personas ignoradas,* se debe admitir que connotan, aunque no denotan[11] —invirtiendo la opinión de J. S. Mili según el cual denotan y no connotan (no veo por qué un nombre, /*Napoleón*/, una vez me ha denotado una posición en el campo de las personas conocidas, no me ha de connotar también una serie de componentes semánticos de la unidad "Napoleón").

Se puede admitir la limitación de que los nombres propios de personas ignoradas son significantes con denotación abierta[12] y se descodifican como se descodifica un término científico abstruso, que no se ha oído nunca pero que estamos seguros de que ha de corresponder a algo muy preciso. No hay mucha diferencia entre recibir un mensaje /*ácido ascórbico*/ e intuir que se trata de un compuesto químico (connotación imprecisa) sin saber cuál (denotación nula), o recibir un mensaje /*Tom*/ y saber que se ha de tratar de un hombre (connotación imprecisa) sin saber quién (denotación nula). Son dos casos de posesión imperfecta de los códigos de un grupo. En el primer caso, interrogo a un químico, en el segundo pido que me presenten *a* /*Tom*/.[13]

VII.7. Por último, hemos de hacer referencia al problema de los signos en aquellos sistemas semióticos, puramente sintácticos y sin espesor semántico aparente. Es típico el caso de la música. Nótese bien que no se trata de definir lo que es el signo gráfico.

---

[11] En el mismo sentido, como se dirá en B, la imagen icónica (por ejemplo, la fotografía de Tom) no tiene denotaciones (¿quién es éste?) pero es rica en connotaciones (lleva gafas, nariz grande, bigotes, etc.).

[12] Corresponderían a lo que los lógicos llaman "una x no cuantificada" en un *enunciado abierto* (o *función preposicional).*

[13] Esto implicaría recurrir al referente. En cambio, basta que se me indique su posición en el campo de las personas conocidas: "es el primo de John y el marido de Mary".

Este significante denota «nota do» en la escala central del piano; denota una posición en el sistema de las notas; denota una clase de acontecimientos sonoros que tienen como interpretante unos valores matemáticos y unos medidas oscilográficas o espectrográficas.

En realidad, el problema es saber *qué* denota y *si* denota el significante /*nota do*/, tal como podría ser emitido por una trompa. A propósito de ello, se ha de decir que los significantes de los sistemas sintácticos tienen denotaciones en la medida en que se pueden individualizar los interpretantes. Así, la nota de la octava central, o la emitida por la trompa, denotan una posición en el sistema musical que se mantiene por medio de varias transposiciones. Se puede decir que la señal física /*nota do*/ denota aquella posición en el sistema musical que permanece invariable, esté interpretada por el signo:

o por el signo:

Es tan cierto esto que, salvo en algunos casos de oído llamado «absoluto», el músico, para reconocer /*nota do*/ ha de oírla en relación con otra nota y por su posición en el sistema.

VIII. La connotación en una perspectiva semiótica

VIII.1. Definida de esta manera, la denotación parece solamente una definición muy teórica del significado de un lesema. Se comprende que toda la secuencia de los interpretantes, a través de la cual el proceso de semiosis revive el lesema y lo hace practicable,

repose en la connotación. Pero por «connotación» se pueden entender muchos fenómenos. Tal como lo utilizaremos, el término «connotación» los abarca todos. Como se verá, preferimos ignorar la distinción común en muchos autores entre «cognitive» (cognoscitivo) y «emotive meaning» (significado emotivo), porque nos parece que el funcionamiento de un significante en el proceso de semiosis hace igualmente importantes estas dos formas de significado. Rechazando la segunda, en un universo del que no se puede ocupar la semántica [cfr. Carnap], podemos estudiar con cierta exactitud la función referencial del lenguaje, aunque se pierda la riqueza del proceso de comunicación. La semiótica no ha de aceptar tales formas de castración, aun a riesgo de cierta imprecisión. Antes de ser una disciplina que trate con rigor su propio campo, ha de llegar a ser una disciplina que tenga el valor de asumir en su campo de investigación todo lo que se refiere a ella. Digamos, por lo tanto, para justificar el elenco que sigue, que la connotación es el conjunto de todas las unidades culturales que una definición *in-tensional* del significante puede poner en juego; y por lo tanto, es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario. Diciendo «puede» no aludimos a ninguna posibilidad psíquica, sino a una disponibilidad cultural. En una cultura, la secuencia de interpretantes de un término demuestra que éste puede vincularse a todos los demás signos que se refieren a él de alguna manera.

a) Connotación como significado definicional: Todo lesema connota las propiedades atribuidas a la unidad cultural denotada por la definición *in-tensional* que comúnmente se le aplica. Esta definición puede ser ingenua (la /*estrella matutina*/ es "lo que llamamos Venus") o científica (en este caso, la /*estrella matutina*/ se definirá en términos astronómicos). Dado que en una cultura existen ambas formas de definición —y otras intermedias—, la posesión de una u otra constituye el patrimonio cultural del destinatario.

b) Connotación de las unidades semánticas que componen el significado: Algunos de estos componentes semánticos (como veremos en A.2.IX.) forman parte de la definición de unidad cultural, otros no. Una unidad nombrada puede connotar también su propia marca gramatical (por ejemplo, /*sol*/ en español connota "masculino", en oposición a /*luna*/ que connota "femenino". En una fábula, en que los objetos se hacen animados, estas connotaciones tienen valor semántico. (En alemán ocurre lo contrario.)

c) Definiciones «ideológicas»: En A.4. especificaremos mejor lo que se entiende por "ideología". Por ahora basta con decir que se consideran definiciones ideológicas las definiciones incompletas que ponen a prueba la unidad cultural o

un complejo de unidades culturales bajo uno de sus posibles aspectos. En este sentido, pueden confundirse con el *Sinn* de Frege, es decir, como la manera particular en que el objeto se significa. Por ejemplo, /*Napoleón*/ puede definirse bien como el "vencedor de Marengo", bien como el "vencido de Waterloo". Está claro que una de las dos connotaciones abre paso a otras connotaciones de carácter emotivo (que se examinarán en el punto siguiente) por lo que en el primer caso se produce una connotación superior de "admiración" y en el otro de "piedad".

d) Connotaciones emotivas: Si, de acuerdo con la definición de Stevenson [1944], el *significado emotivo* es un "significado en el que la reacción (desde el punto de vista del oyente) o el estímulo (desde el punto de vista del que habla) es una descarga de emoción", se puede decir que la connotación emotiva es un hecho absolutamente idiosincrásico sobre el cual no tiene ninguna competencia el análisis semiótico. Pero si para Androcles la connotación de "afecto", conectada con el estímulo /*león*/, sin duda era un hecho idiosincrásico, la connotación "fiereza", o "ferocidad", que suele acompañar este estímulo en el ámbito de nuestra cultura, sin duda es un hecho codificado. Como se verá en A.3. al analizar el mensaje estético, es propio de este mensaje instituir nuevas connotaciones y transformar las propias denotaciones en connotaciones. Así, en *Androcles y el León* de G. B. Shaw se institucionaliza dentro de la obra la connotación de "afecto" respecto al estímulo-denotación /*leon*/. El mensaje estético, como se dirá, instituye códigos personales, es decir, instituye un *idiolecto esférico.* Apenas queda institucionalizada, la connotación emotiva cesa de ser lo que Frege llamaba "Vorstellung", una imagen personal debida a las experiencias precedentes, influenciada por los sentimientos: las experiencias precedentes, socializadas, se convierten en elementos del código. Por ello ha de ser legítimo, para grupos humanos vastos, asociar una serie de connotaciones emotivas justificadas por una vasta serie de interpretantes de la denotación /*campo de concentración,* y /*cámara de gas*/. La *medida del significado,* propuesta por Osgood [1957] será, por lo tanto, una manera empírica de poder revelar el grado de institucionalización de las connotaciones emotivas asociadas a un *término-estimulo*[14]

e) Connotaciones de hiponimia, hiperonirnia y antonimia: Aunque en cierto sentido pueden formar parte del significado definicional, admitamos como casos particulares de connotación, aquel en que /*tulipán*/ connota la clase "flor" a la que pertenece (hiponimia), mientras que por su parte connota propiedades específicas (debidas a su significado definicional) que /*flor*/ no connota. Así, /*flor*/ puede connotar sus propias sub-especies, entre ellas /*tulipán*/ , por hiperonimia. De la

---

[14] No entran en esta categoría las asociaciones del tipo estudiado por Saussure, según el cual /*enseignement*/ evoca "armément" por pura asociación fónica. Es un caso de asociación casual (aunque estadísticamente frecuente) por analogía de la substancia de la expresión. Podría en cambio entrar en la categoría *a)* la connotación /*enseignement*/ — "éducation". Las asociaciones por analogía de substancia de la expresión, estudiadas en psicolingüística, pueden ser ampliamente utilizadas en el uso poético del lenguaje. La rima y las asonancias son un caso de ellas [cfr. Jakobson, 19W1. Muchos de los *puns* de Joyce en *Finnegans Wake* son de este tipo. En tal caso, el mensaje poético puede imponer la convencionalización de la asociación.

misma manera, un término (por ejemplo */mujer/)* puede connotar su propio antónimo *(/marido/).* [Cfr. Lyons, 1968. 10. 3-4; Ja kobson, 1956, 2.]

f) Connotaciones por traducción a otro sistema semiótico: Un lesema puede connotar su traducción a otra lengua. Pero, más aún. puede evocar la imagen del objeto designado (de la misma manera que el objeto connota su nombre). No es necesario preguntar que es una imagen mental. Basta con aceptar que la palabra */perro/* connota otros iconos de perro vistos antes. Normalmente, los análisis semánticos no tienen en cuenta el hecho de que la reducción de la comunicación a lengua verbal es una simplificación de los lingüistas y que nuestro mecanismo mental (y cultural) comporta el uso indiscriminado y con frecuencia confuso de los códigos más diversos. ¿Quién ha dicho que las palabras solamente evocan otras palabras?

g) Connotaciones por artificio retórico: Como se verá en A.5., la retórica nos ofrece esquemas para elaborar relaciones inesperadas (por ejemplo, la metáfora que presenta una semejanza inesperada y elude el primer término de la misma). Ante una metáfora conseguida, el destinatario emprende la resolución de una relación inesperada, resolución que, si se consigue, impone una relación connotativa entre *vehículo* y *tenor* de la metáfora [en el sentido de Richards, 1963].

h) Connotaciones retórico-estilísticas: Se examinarán en A.5. Una cierta forma del mensaje puede connotar la corriente estilística a la que se atribuye o la visión ideológica que se sirve de esta forma para expresarse.

i) Connotaciones axiológicas globales: Una cadena de connotaciones puede asumir para el destinatario valores positivos o negativos. Por ejemplo, la ya citada cadena *ciclamato = flaco = no infarto = vida* asumía valor positivo, mientras que la cadena *ciclamato = cáncer = muerte* adquiría valor negativo. Estas *marcas axiológicas terminales,* que son connotaciones finales de las connotaciones, están ligadas al problema de la ideología que se examinará en A.4.

Esta relación no pretende ser exhaustiva. Sólo quiere mostrar cuáles y cuántos son los modos en que la pareja de un significante y de su significado denotado (lo que Saussure llamaba el signo de su unidad) pueden referirse a otras unidades culturales que a su vez la cultura expresa por medio de otros signos. Todos estos modos, si funcionan, son legítimos, y la semiótica ha de intentar definirlos. Todos estos funcionamientos se apoyan en códigos que la semiótica ha de postular en principio y, en el ámbito del análisis de un mensaje, ha de intentar explicar para mostrar cómo y cuándo el mensaje comunica.

VIII.2. En sí, el denotatum como posición en el campo semántico es un *puro paradigma.* Para que pueda insertarse en el sintagma y dar lugar a expresiones dotadas de sentido, han de existir componentes connotativos.

Por ello, la pregunta propuesta por Caraap [1935, 3] en estos términos: «dado que el lingüista puede determinar sobre un determinado predicado, ¿cómo debe hacerlo para ir más allá de éste y determinar también sus *in-tensiones?*», se ha de formular así: dado que el lingüista puede dar una definición bastante restringida de la denotación, la semiótica *ha* de ir más allá y establecer de la mejor manera posible la mecánica de la connotación. Obsérvese bien que una investigación sobre las connotaciones que puede asumir un lesema inserto en un contexto no es todavía una *semiótica del mensaje,* opuesta a una *semiótica del código.* Sin duda, una semiótica que se refiera a la riqueza de los sentidos contextuales sienta las bases para una semiótica o lingüística de la «parole» [cfr. Bally, 1950; Segre, 1963]. Pero para que una semiótica de la «parole» pueda desarrollarse es necesaria una semiótica de las condiciones de realización de la riqueza connotativa de la «parole»; y ésta es la semiótica de los códigos connotativos.

VIII.3. Un significante puede connotar diversos significados (que será mejor llamar «sentidos», dando a «significado» el sentido de la clase de todos los sentidos de un semema [cfr. A.2.IX a XI.], a veces en oposición recíproca. Saber a cuál de éstos connota el significante, en un contexto determinado, equivale a decir que se conoce la elección que ha hecho el emisor o el destinatario. La elección consiste en identificar posiciones distintas y complementarias dentro de diferentes campos semánticos. /*Mus*/ puede connotar «ser animado», con referencia a un eje *animado* vs. *inanimado;* puede connotar «roedor», refiriéndose a un campo zoológico; puede connotar «animal nocivo» con referencia al eje *nocivo* vs. *no nocivo* o *domesticable* vs. *no domesticable,* etc., hasta llegar a los significados definicionales más complejos, a las connotaciones legendarias y las fábulas. En otros términos, un significante *s* no solamente denota una posición α1 en un determinado campo semántico *C*α, sino que puede connotar la posición β1 en el campo semántico *C*β, la posición γ1 en *C*γ, etc. Esto quiere decir que *s* profundiza una serie de ramificaciones en posiciones de campos semánticos diversos.

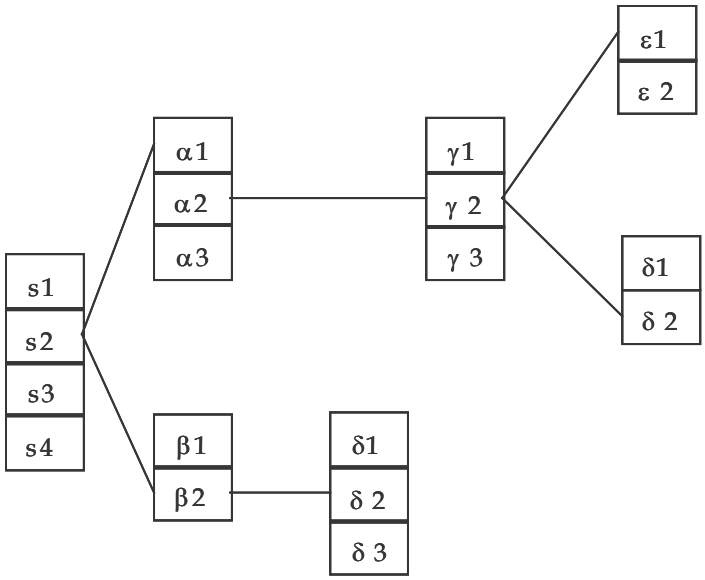
Al hablar de campos semánticos era posible pensar en el código de un parlante como en una competencia que comprendiera una vasta serie de campos semánticos que pueden deslizarse disponiéndose de

manera distinta, con lo que en el esquema que sigue habría una de estas disposiciones posibles:

s1		α1		β1		γ1
s2		α2		β2		γ2
s3	→	α3	→	β3	→	γ3
s4		α4		β4		γ4

en la que la serie de los *s* es un sistema sintáctico de unidades significantes y las series α, β, γ son sistemas semánticos, en tanto que la secuencia s3... γ3 es una cadena de connotaciones.

Pero se perfila una forma complementaria de competencia que se entrecruza con la precedente y que se refiere a los posibles componentes de un lesema aislado y a su capacidad de combinación con otros lesemas:



lo que equivale a decir, con Greimas [196b, pag. 38] que «le léseme est le lieu de manifestation et de rencontre des sèmes provenant souvent de catégories et de systèmes différents et entretenant entre eux des relations hiérarchiques, c'est-à-dire, hypotaxiques».

VIII.4. En un esquema como el que presentamos (que se supone forma parte del código de una determinada comunidad) los terminales de cada ramificación del significante se consideran como sus *componentes semánticos* (o «semas» o «semantic markers», según los autores). Como veremos, estos componentes no son necesariamente los que el diccionario asocia a un lesema dado, o los que podrían asociarse a una definición científica por géneros o especies.

IX. Los componentes semánticos

IX. 1. Indudablemente, una voz léxica en un diccionario o una definición científica, establecen unas terminales para el lesema, en ciertos campos semánticos; pero no agotan sus posibilidades de ramificación. En otro caso se produciría la previsión de Hjelmslev [1943, 14] que entreveía «la posibilidad de explicar y de describir un número ilimitado de signos, incluso desde el punto de vista del contenido, valiéndose de un número limitado de figuras». Examinando algunas tentativas de análisis de componentes, veremos que precisamente es la determinación unívoca de estos componentes la que se revela como muy difícil. Y se demostrará que esta dificultad es inherente a la misma complejidad o movilidad del Universo Semántico Global —y ha de dar lugar, al menos de momento, a actitudes más empíricas, que utilicen de una manera relativa estos procedimientos de descripción estructural. Para Hjelmslev el problema consistía en analizar entidades que forman parte de repertorios ilimitados (los contenidos posibles de todas las palabras posibles) en entidades que forman parte de repertorios limitados. Teniendo /*carnero*/ *y* /*oveja*/ por un lado, y /*cerdo*/ *y* /*marrana*/ por otro, preveía la posibilidad de analizar el significado de los cuatro términos aplicando únicamente dos componentes semánticos *(macho* vs. *hembra) o* dos únicas unidades de léxico (/*ovino*/ y /*porcino*/*).*

IX.2. En este caso el problema consiste en ver si estos componentes son verdaderamente limitados en número y si son universales. En Chomsky [1965] estos componentes parecen fácilmente individualizables en cuanto son «reglas de subcategorización» que permiten la concatenación gramatical de una frase. Así, la

subcategorización de los verbos transitivos e intransitivos, o los equivalentes para los adjetivos, explican por qué una frase como /*John found sad*/ es inaceptable gramaticalmente, o al menos chocante.

Por lo que se refiere a las «reglas de selección», establecen la mayor o menor compatibilidad de selectivos que componen el significado de un término y por ello hacen inaceptable la famosa frase /*colorless green ideas sleep furiously*/. En este caso, afirmar que la verdadera noción de la voz léxica presupone cierta especie de vocabulario universal fijo, en términos del cual se caracterizan estos objetos, de la misma manera que la noción de «representación fonética» presupone cierta clase de «teoría fonética universal», equivale a decir que es precisamente el estado actual de nuestros conocimientos lo que no nos permite hablar de una estructura previa del sistema de conceptos, y puede ser así debido a las marcas que se sitúan entre las marcas gramaticales y algunas marcas semánticas elementales como *Abstracto, Animado, Singular,* etc. Estas marcas plantean problemas de compatibilidad e incompatibilidad recíprocas entre lesemas distintos y hacen incomprensibles o inaceptables frases como /*el tren es roja*/ o /*John found sad*/. Pero a propósito de /*colorless green ideas*/ se ha demostrado ampliamente que son muchos los contextos y las circunstancias de comunicación en los que una frase como ésta puede conllevar significados; basta con asociar un término como /*furiously*/ a los componentes connotativos que lo hacen adaptable a un sueño agitado o intenso, o provocado por medio de tranquilizantes y drogas [cfr. Jakobson, 1959]. En términos de «selectional features» —que según Chomsky son *universales* y *limitadas*— una expresión como /*language speaks Noam*/ sin duda no debería significar nada: pero si existen universales del lenguaje innatos, también ha de existir un contexto filosófico en el que esta metáfora tenga sentido.

Quizá haya quien coincida con De Mauro [1968, 3.4. 19.1, y 3.4.27.] cuando afirma que, en tanto que un sistema fonológico se compone de elementos pertinentes, los sistemas de noemas (que llama *noemas léxicos,* descomponibles en unidades significantes menores, como los *hyposemas,* equivalentes a nuestros lesemas) no tienen componentes semióticos *pertinentes,* salvo en casos muy específicos (como en los sistemas científicos) en los que se instituyen reglas selectivas muy precisas y acepciones unívocas del término, detalladas en sus componentes mínimos.

IX.3. Por lo demás, la individualización de los componentes semánticos varía según los autores, de acuerdo con la siguiente hipótesis analítica.

Cuando Pottier individualiza en el lesema /*fauteuil*/ los semas *pour s'asseoir, sur pied(s), pour une personne, avec dossier,* o *avec bras,* siendo así que el lesema /*canapé*/ tiene apenas los dos primeros semas, le falta el tercero (es para más de una persona) y puede o no tener los dos últimos, y el lesema /*chaise*/ no tiene el último, nos damos cuenta de que los lesemas de Pottier no son del mismo tipo que los componentes de Chomsky, sino que son más bien contracciones de definiciones *intensionales* con un carácter ampliamente descriptivo (que Katz y Fodor llaman *distinguishers;* cfr. más adelante).

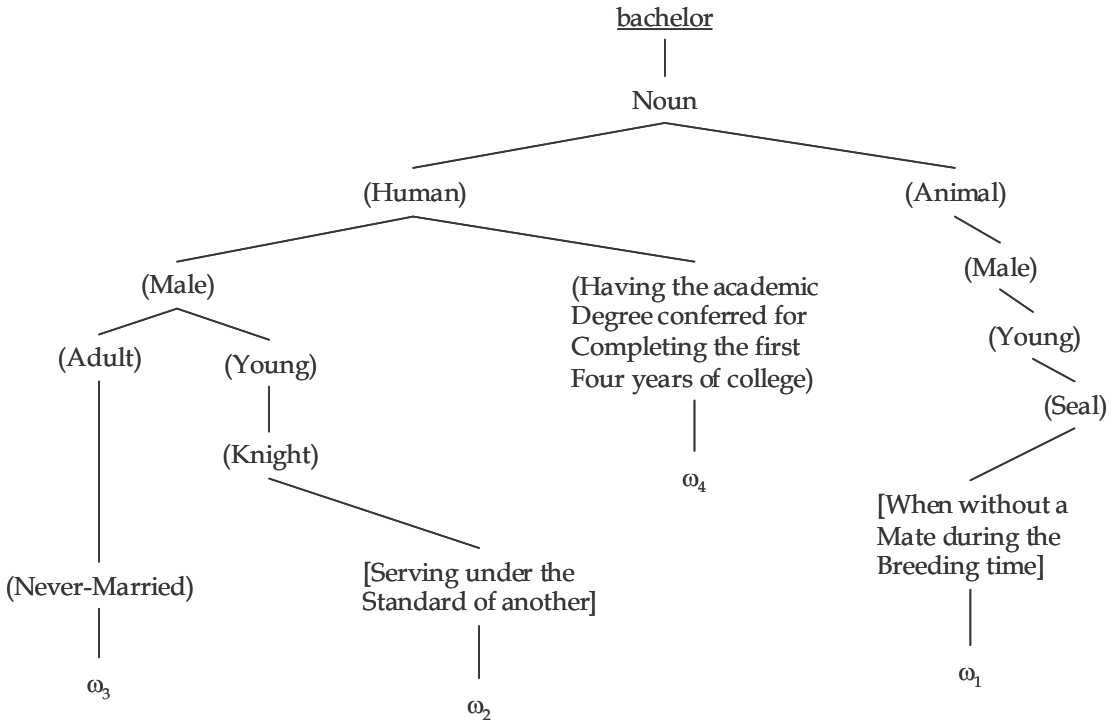
En cambio, cuando Greimas [1966, pág. 45] analiza el semema /*cabeza*/ en su *noyau sémique,* individualizando, por aproximaciones y ajustes sucesivos, núcleos como *extrémité,* y *sphéroidité,* parece descubrir unidades de definición más elementales que las de Pottier. De todas maneras, tanto Pottier como Greimas no parecen buscar componentes universales derivados de categorías gramaticales, sino *núcleos conceptuales* que se vinculan más bien a los usos que una determinada cultura hace de un lesema y a la visión pre-cientifica que esta cultura tiene de la unidad cultural a que se refiere el lesema. En este sentido, sus semas están más próximos a los que el científico llamaría «propiedades» del objeto que investiga y que precisamente describe por medio de una jerarquía de propiedades, algunas de las cuales son esenciales, y otras no. Por ejemplo, no se puede afirmar razonablemente que /*un limón es un mineral*/ pero se puede decir en determinadas circunstancias /*el limón es verde*/ o incluso /*el limón es azul*/ (en un cuadro impresionista, o por causa de una curiosa operación de injerto botánico) aunque uno de los semas de /*limón*/ sin lugar a dudas es la marca «amarillo».

En otros autores que se plantean el problema en términos operativos (construcción de máquinas pensantes) la clasificación y la jerarquía de los componentes semánticos no tiene ningún carácter de clasificación absoluta sino que depende de una selección empírica. Véase como Bertram Raphael [en Minsky, 1968] puede describir la clase /*cats*/ con marcas del tipo *Sound: Mew; Color:* Black, White, Yellow, Brown; *Leggedness:* Four.

X. El árbol KF

X.l. Nuestra clasificación de los diversos tipos de connotación (cfr. A.2.VIII.1.) nos permite definir mejor el intento de Katz y Fodor [1963] para delinear la estructura de una teoría semántica. El ejemplo del lesema /*bachelor*/ que ponen estos autores ha sido objeto de numerosas discusiones y revisiones, y no podemos hacer otra cosa que reproducirlo en su forma más elaborada [cfr. Katz y Postal, 1964]:

En el diagrama, que vamos a llamar árbol KF, existen unos *syntactic markers* (marcas sintácticas) fuera del paréntesis, que pueden incluir categorías como Animado, Numerable, Nombre Común, etc Entre paréntesis están los *semantic markers* (marcas semánticas), que se parecen mucho a lo que otros autores llaman «semas» y que pueden existir en número limitado, como quería Hjelmslev. Entre corchetes están lo que Katz y Fodor llaman *distinguishers y* -que recuerdan los tipos de connotación que en A.2.VI1I.1. hemos llamados «significado definicional» y que pueden implicar connotaciones por hipo-nimia e hiperonimia.



Por fin, están las *selecciones restrictivas,* que aquí se representan por medio de letras griegas entre paréntesis angulares. Por selecciones

restrictivas entendemos «una condición necesaria, suficiente y expresada formalmente para que una interpretación se combine con otra» [Katz y Postal, pág. 15]. Un *reading* (interpretación) es la elección de un *path* (camino), es decir, de una *dirección de marcha.* Según el contexto de los diferentes componentes semánticos, éstos se combinan con los de otros lesemas presentes, para hacer aceptable o no una frase como */a married man is no more a bachelor/* o bien */my husband is a bachelor of arts/*.

La posibilidad de combinar el lesema en el contexto nos viene de una serie de *projection rules* (reglas de proyección)[15] ampliamente analizadas por Katz y Fodor, por lo que en una frase como */the man hits the colorful ball/* una vez asignados a cada lesema sus componentes semánticos, se puede construir una serie de lecturas distintas de la frase. En realidad, */colorful/* tiene dos *semantic markers* (Color y Evaluación) y dos *distinguishers (Abounding in contrast or variety of bright colors* y *Having distinctive character, vividness os picturesqueness),* y tiene restricciones selectivas como <Physichal object> vs. < Social activity> y <Aesthetic object> vs. < Social activity >.

Una vez determinados los componentes semánticos de */ball/,* con los cuales puede entrar en contacto, se podrá saber cuáles son los *amalgamated paths* que conducen a interpretar el sintagma */colorful ball/* como: *a)* «actividad social dedicada a la danza, abundante en colores»; *b)* «objeto de forma esférica rico en colores»; *c)* «proyectil sólido impulsado por ingenios bélicos, rico en colores»; *d)* «actividad social dedicada a la danza, vivaz y pintoresca». Y así sucesivamente, en una lectura compleja y múltiple de toda la frase.

X.2. Katz y Fodor precisan que los componentes semánticos no han de depender para su interpretación de la situación o circunstancia (que ellos llaman *setting)* en que se pronuncia la frase. Como puede verse, de hecho indican diversas lecturas posibles, pero su teoría semántica no establece cuándo, cómo y por qué se aplica la frase en un

[15] La posición de Katz y Fodor ha sido discutida ampliamente por Weinreich [1965], quien propone una formalización más compleja tanto de los componentes semánticos como de las reglas de proyección. La tesis de Weinreich es muy convincente en distintos puntos y constituye una profundización del árbol KF. No creemos ahora oportuno profundizar más el problema, dado que el árbol K.F basta para indicar una dirección de trabajo, examinada más desde el punto de vista teórico que desde el de su aplicación práctica.

sentido o en otro. La teoría puede explicar si una frase tiene varios sentidos y por qué, pero no en qué circunstancias pierde su ambigüedad ni en qué sentido. Esta posición se presta a numerosas observaciones críticas que ya formularemos en su momento oportuno, pero ahora nos permite una primera definición de «sentido» en términos equivalentes a los que hemos expuesto en A.l.I.l.

X.3. El *sentido* se determina aquí como una *selección binaria* que el destinatario de la frase (y el emitente cuando pensaba en la manera cómo debía ser emitida), realiza, entre las diversas ramificaciones que componen el lesema. Si el significado del lesema era el conjunto de su denotación y sus connotaciones, el sentido que se le atribuye es un recorrido *(path)* selectivo (que va procediendo por afirmaciones y negaciones).

Sobre este aspecto del sentido como selección volveremos de nuevo en A.2.X1V.5., al tratar de los niveles superiores de la semiótica, en relación con el nivel del análisis informacional de la señal.

Pero para que una semiótica general pueda determinar las condiciones de selección del sentido del lesema (y por derivación, de un enunciado) es preciso que a la teoría gramatical de la frase se añada una teoría de los *settings, o* una teoría de la *circunstancia de la comunicación,* aunque sea en forma general, como diremos en A.2.XIV.4.

X.4. Ahora nos conviene señalar tres límites de la formulación de Katz y Fodor:

a) detenerse en los *distinguishers* no nos da la medida de todas las connotaciones posibles del lesema (cfr. X.5.);

b) tanto los *semantic markers* como los *distinguishers* tratan de signos que se utilizan para interpretar el signo inicial y esto plantea el problema de su propia interpretación (cfr. X.6.);

c) el árbol KF reconoce las *in-tensiones* establecidas normalmente por un diccionario; por lo tanto, el código se identifica con un diccionario; no se toman en consideración ni la existencia de convenciones o códigos particulares que propongan otras ramificaciones, ni el hecho de que en una misma comunidad puedan existir formas de ramificación distintas, admitidas como

complementarias por los usuarios de un sistema semiótico dado. Vamos a examinar estos tres puntos.

X.5. Si volvemos a la relación de tipos de connotación de A.2.VIII.1., veremos que el gráfico que hemos llamado *árbol KF* no tiene en cuenta una infinidad de ramificaciones o recorridos posibles. Pueden existir subcódigos en los que /*bachelor*/ (soltero) connota «juerguista», o bien «joven atractivo», o bien «libertino con pisito» (definiciones «ideológicas»). En consecuencia, se le añaden (por ejemplo, en el mundo de la *pochade de boulevard)* connotaciones emotivas de simpatía o de antipatía, y connotaciones axiológicas globales. /*Bachelor*/ (entendido como «hombre que no está casado») connota también antinómicamente, «matrimonio». Además, se han de considerar las series de interpretantes que el lesema connota y que no pertenecen al sistema semiótico de origen. El lesema /*perro*/ connota con frecuencia —como ya se ha dicho— la imagen de un perro. Negar la existencia y la naturaleza de tales connotaciones quiere decir limitar el análisis *in-tensional* del lesema estrictamente al ámbito lingüístico. En cambio, no solamente en el ámbito del círculo cultural de los interpretantes, sino también en el posible ámbito mental del destinatario, la asociación de un estímulo verbal con el propio interpretante visual ya es espontánea y natural.

Puede pensarse que es un mentalismo considerarlo como una imagen mental no mucho más especificada, pero se trata de una auténtica toma de conciencia semiótica reconocer que la imagen puede derivar de la cultura y favorecer el análisis *in-tensional* de los sentidos del lesema, o la selección de un recorrido.

En el caso de /*bachelor*/, la imagen convencional del joven estudiante que recibe el diploma al fin del curso o la del paje del caballero medieval pueden sustituir a los *distinguishers* como definición verbal (véase lo que se dice de los códigos iconológicos en la sección B). Una vez aceptado el modelo del árbol KF, se ha de admitir que entre sus derivaciones puede haber lugar para una familia inmensa de interpretantes del término.

Si esta familia se dispone en toda la variedad de sus ramificaciones, ha de resultar difícil asignar (como lo hacen Katz y Fodor) la responsabilidad de las relaciones semánticas únicamente a los *semantic markers,* considerando a los *distinguishers* como terminaciones a las que

se llega por medio de las relaciones semánticas. En cambio, es preciso admitir que la amalgama de un recorrido puede actuar en uno cualquiera de los nudos del árbol. Por ejemplo, /*cátedra*/ lleva una marca de *inanimado* que hace imposible una frase como /*la cátedra ha parido*/. Pero en un contexto adecuado es posible formar una frase del tipo /*la cátedra de San Pedro ha parido una encíclica iluminada por el Espíritu Santo*/. Estamos en el nivel de las figuras retóricas. La convención retórica es la que asigna al término /*cátedra*/ (aunque sea en el contexto del sintagma /*cátedra de San Pedro*/) un significado connotativo, «Pontífice». Gracias a esta ramificación es posible asignar una marca de posible *animación* a /*cátedra*/. Además, la referencia al Espíritu Santo crea una presunción que recuerda el parto de la Virgen. A causa de ello, /*cátedra*/ (que en español tiene una marca gramatical de feminidad), adquiere una marca semántica que permite establecer la asociación con el verbo /*parir*/. Nuestro análisis no explica el juego sutil de desplazamientos provocado por el contexto, pero en cambio demuestra que /*cátedra*/, en uno de sus nudos connotados —Pontífice—, llega a anular la marca de *inanimado* por causa de la correlación producida, sin que desaparezca (y provocando el que se añada, con base en el contexto), una marca de *femenino.* Como puede verse, es la correlación entre los nudos periféricos del árbol la que determina los deslizamientos y las compatibilidades entre los nudos y la raíz. Una *compétence* que no tenga en cuenta la posibilidad convencional de un uso retórico del lesema, no puede permitir ninguna clase de uso articulado y rico del lenguaje. El árbol KF está condenado a complicarse, aunque se simplifique por razones experimentales.

X.6. Multiplicados los interpretantes, surge el problema de su interpretación. O los *semantic markers* son construcciones lógicas que solamente por razones de comodidad se expresan por medio de formas lingüísticas [Katz y Fodor, 1963], o son formas lingüísticas. En cualquiera de los casos, son unidades culturales que explican a otra unidad cultural, y cada una de ellas es el origen de donde parte otro árbol KF que da todas sus *in-tensiones.* Todo ello, a pesar de que trate de operaciones lógicas, ya que se ha decidido aplicar la mecánica de la denotación y la connotación no solamente a los signos que indican

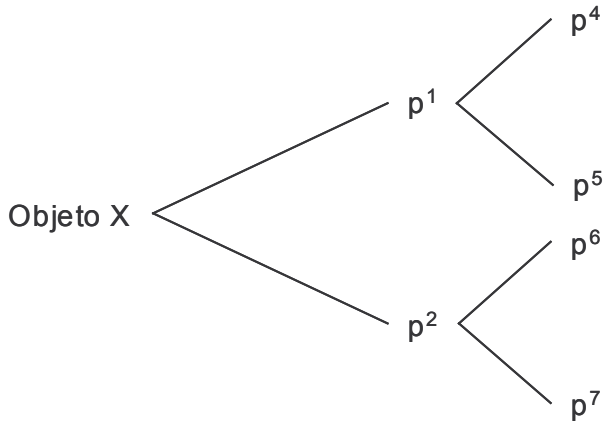
objetos, sino también a los que expresan funciones gramaticales o acciones.

X.7. Por último, los componentes indicados son los del diccionario. Pero hemos de tener en cuenta también otras posibilidades:

a) caso de código incompleto; el usuario posee solamente algunos recorridos e ignora los demás;

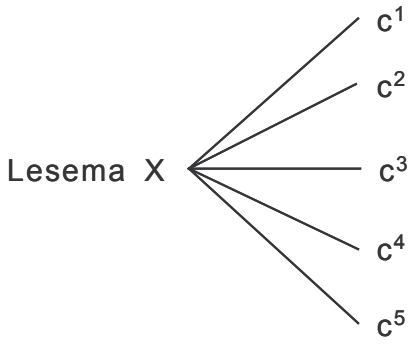
b) caso de definición científica; ésta sigue solamente una de las acepciones de los *distinguishers* del lesema y extrae un tipo nuevo de ramificación, con marcas que representan las propiedades «objetivas», o al menos, las unidades culturales reconocidas por una taxonomía precisa. Con las variaciones históricas y etnográficas del tipo de taxonomía, las propiedades del objeto cambian. En un posible árbol KF, en el medioevo /*ballena*/ habría recibido una propiedad *pez* (connotación por hiperonimia), mientras que hoy recibe una clasificación de *mamífero.* Pero el código al que recurre hoy un lector de la Biblia o de otras obras poéticas ha de prever también una marca *pez* para cada ocasión en que se encuentre /*ballena*/ como a tal.

Más aún, es preciso tener en cuenta que existen dos formas de árbol, ambas adquiridas de una cultura como aspectos de unos subcódigos específicos. Una es el árbol *científico,* en el que los diferentes *markers y distinguishers* se consideran (siguiendo las elecciones de *epistemas,* en el sentido de Foucault) como propiedad del objeto designado, y organizados en una jerarquía que va desde las propiedades genéricas esencíales hasta las especificaciones más analíticas. Este árbol tendrá la siguiente forma:



(en él, *p* significa propiedad).

El otro árbol (o la serie de árboles que pueden coexistir como soluciones complementarias) es el árbol *común,* que alinea posibles connotaciones sin jerarquizarlas, o con jerarquizaciones muy empíricas, que tomará una forma como esta:



(en él, *c* significa «connotación»).

Para el objeto (unidad cultural) /*limón*/ el árbol científico comprenderá, como ya se ha dicho, propiedades esenciales como «vegetal» e inesenciales como «amarillo»; en cambio, el árbol común comprenderá, de una manera dispersa, incluso connotaciones tales como «condimento para ensalada», «sur», «chinos» o «ictericia».

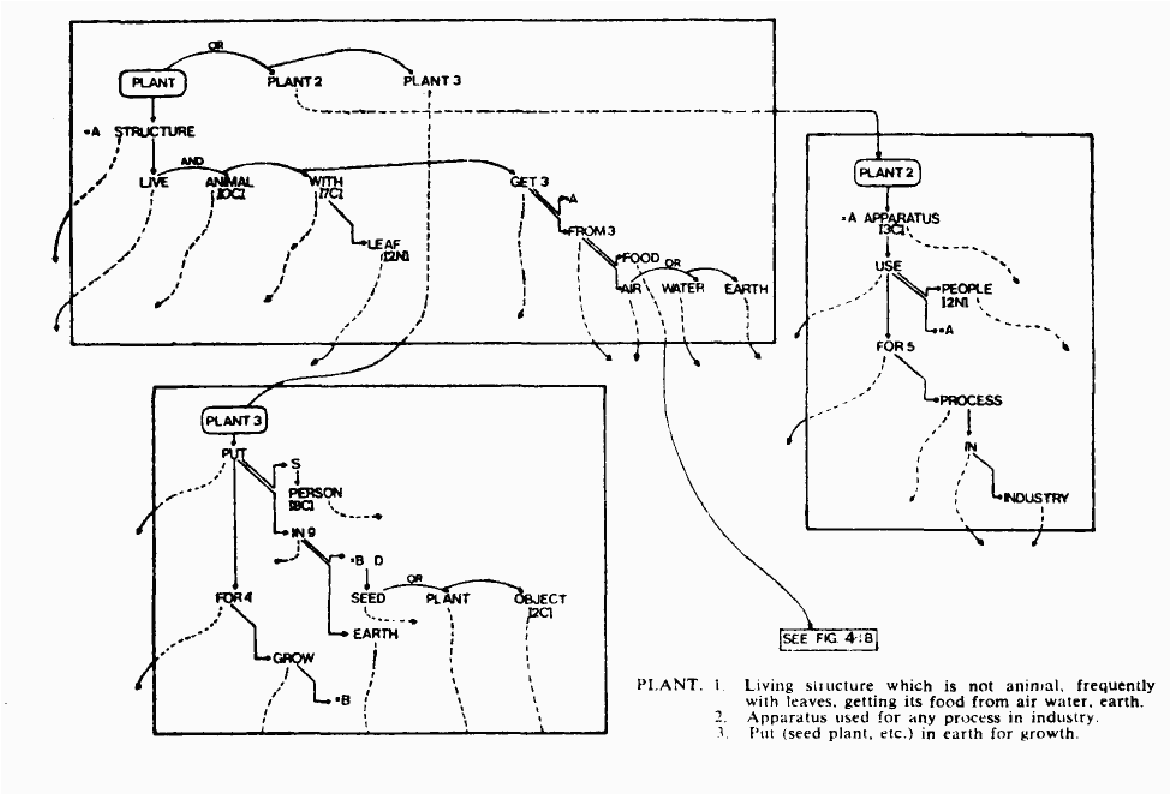
Siguiendo este orden de ideas, parece más positivo el modelo propuesto por M. Ross Quillian en su ensayo *Semantic Memory* [en Minsky, 1968], en donde se propone un modelo de memoria humana realizable mecánicamente. Lo que Quillian llama «memoria» constituye la base esencial para la organización de un código o sistema de subcódigos connotativos (más adelante veremos en qué sentido no es todavía un modelo de código).

XI. El modelo Q

XI. 1. El modelo Quillian (modelo Q) se basa en una masa de nudos *(nodes)* conectados recíprocamente por tipos distintos de vínculos asociativos. Para cada significado de lesema, en la memoria debe existir un nudo que prevea, como un auténtico «patriarca», el término que ha de definir, que el autor (siguiendo la terminología de Peirce) llama *type.* La definición de un *type* A prevé el empleo de una serie de significantes distintos, como interpretantes suyos, que reciben la calificación de *tokens* (y que en el modelo son otros tantos lesemas).

La configuración del significado del lesema viene dada por la multiplicidad de vínculos con los distintos *tokens,* cada uno de los cuales se convierte a su vez en el *type* B, patriarca de una nueva configuración que comprende como *tokens* muchos otros lesemas, algunos de los cuales eran *tokens* del propio *type* A. Como ejemplo, señalemos la definición de */plant/* que se da en el esquema gráfico que se reproduce en la página siguiente.

Como puede verse, en este esquema, un *token* como */grow/* puede llegar a ser el *type* de una nueva ramificación (o *plane),* que comprende entre sus *tokens* muchos de los de */plant/* (por ejemplo, */air/* o */water/)* e incluso el mismo */plant/*. Así pues, la estructura completa debería formar una enorme agregación de ramificaciones en las que cada signo sería definido por otro signo y cada signo se convertiría en el interpretante o el interpretado de otros signos. En su complejidad, el modelo se basa en un proceso de *semiosis ilimitada.* Desde un signo adoptado como *type* es posible llegar a recorrer, desde el centro hasta la más extrema periferia, todo el universo de las unidades culturales, cada una de las cuales puede a su vez llegar a ser centro y generar infinidad de periferias.



XI.2. Un modelo semejante puede adoptar una configuración bidimensional cuando se examina una parte del mismo (y es comprensible que en la simulación mecánica, gracias al número limitado de *tokens* adoptados, aún sea posible su descripción). Pero en realidad, *no hay gráfico capaz de representarlo en toda su complejidad.* Pretende ser una especie de red pluridimensional, dotada de propiedades topológicas, en la que los recorridos se alargan y acortan y en la que cada término se aproxima a los demás, a través de atajos y contactos inmediatos, permaneciendo a la vez vinculado a los otros por relaciones siempre mudables.

Podemos imaginar una unidad cultural como una bandeja con un gran número de bolitas dentro: al agitar la bandeja se van produciendo configuraciones distintas, conexiones y proximidades entre las bolitas. Esta bandeja sería una fuente de información con entropía muy alta y representaría el modelo abstracto de las asociaciones semánticas en estado libre. Según el humor, los conocimientos previos, las idiosincrasias propias, cada uno de nosotros está en disposición de alcanzar la unidad «bomba atómica» o «Mickey Mouse», partiendo del lesema /*centauro*/.

Pero nosotros buscamos un modelo semiótico que explique las connotaciones convencionales atribuidas al lesema. Por lo tanto, será mejor tomar el ejemplo de unas bolitas magnéticas que establezcan unos *sistemas de atracciones y repulsiones,*de manera que unas se acerquen entre sí y otras no. Una magnetización de esta clase reduciría las posibilidades de interrelación. *En realidad, constituiría un código.*

También podríamos pensar que cada unidad cultural de este Universo Semántico Global emite en una longitud de onda determinada, que sintoniza con un número limitado (aunque amplísimo) de otras unidades. También aquí tenemos el modelo de un código. Salvo que es preciso admitir (como veremos mejor en A.2.XV.) que las longitudes de onda pueden cambiar por causa de nuevos mensajes emitidos, y por ello las posibilidades de atracción y de repulsión cambian con el tiempo; en otras palabras, que el árbol KF puede cambiar y enriquecer sus *markers* y *distinguishers,* verificándose la hipótesis de De Mauro [1970] de que los componentes del significado no tienen un *numerus clausus,* no están encerrados en un sistema de unidades pertinentes como sucede con las unidades significantes, sino que constituyen una serie abierta.

En efecto, el modelo Q admite que el código pueda alimentarse con nuevas informaciones [Quillian, pág. 246] y que se pueden obtener nuevos datos de otros incompletos [pág. 251]. *El modelo Q es el modelo de la creatividad lingüística.* Además, da una imagen comprensiva de las discusiones de Wittgenstein sobre el significado. Cuando Wittgenstein [1953, 1.67.] cita la existencia de «semejanzas de familia», pone el ejemplo del /*juego*/. La idea de juego se refiere a una familia de actividades muy dispares, que van desde el ajedrez hasta el juego de la pelota, y que pueden tener componentes comunes (entre el ajedrez y el juego de pelota entre dos personas existe la idea de victoria o de derrota) y pueden estar separadas por disparidades radicales (el juego de ajedrez y el juego de pelota de un niño que la lanza contra un muro), por lo que Wittgenstein concluye que «hay algo que recorre todo el filo, es decir, la superposición ininterrumpida de estas fibras». Esta imagen de una superposición continua de correlaciones recuerda el modelo Q: el modelo Q ya es, en la fase que lo presenta su autor, una porción del universo semántico en el que el código interviene para provocar atracciones y repulsiones.

Después de todo lo expuesto, hemos de decir qué es lo que se debe entender como noción de significado contextual y como código.

XII. El contexto como estructura sintáctica

XII.1. Ya es cosa conocida que toda una corriente de la gramática transformacional suele reconocer a la estructura sintáctica el objetivo de establecer la interpretación semántica del enunciado, estableciendo en consecuencia las condiciones de selección de recorridos descubiertos por medio de un análisis de componentes.[16]

«Como han subrayado Katz y Fodor, es evidente que el significado de una frase se basa en el significado de sus partes elementales y en la

[16] Autores como Prieto [1964] y De Mauro [1965] precisamente entienden como "signo", no el lesema o "hiposema", sino el enunciado al que correspondería la unidad de significado que se llama "noema". Por otra parte, la polémica sobre si el significado nace del contexto y surge de la unidad semántica, está presente en toda la historia de la semántica. El análisis de componentes parece haber dado de nuevo vigor a la hipótesis opuesta aunque, como hemos visto, la selección de recorridos de sentido se determina por el contexto. En todo caso, si el signo es el enunciado, es válida la definición del significado como invariable en las operaciones de traducción.

forma de su combinación. También es evidente que la forma de la combinación que se ve en la estructura superficial (constituyente inmediato) en general es totalmente irrelevante para la interpretación semántica, en tanto que en muchos casos las relaciones gramaticales expresadas en la estructura profunda abstracta son precisamente las que determinan el significado de la frase» [Chomsky, 1965, pág. 162].

De estas primeras posiciones, Chomsky ha llegado a otras más matizadas [anunciadas ya en *Aspects,* pág. 163] a través de discusiones que se reflejan en un ensayo de 1969, *Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation,* en que sitúa la interpretación semántica a medio camino entre la estructura profunda y la superficial, no haciéndola depender de la profunda, y sin considerar que un estrato profundo originario es el que genera esta misma estructura profunda. Otros autores como Lakoff [1969] intentan constituir una semántica generativa que subrayaría las relaciones íntimas entre los fenómenos sintácticos y los fenómenos semánticos. En cambio Quillian, en el citado ensayo, interpreta la construcción de su modelo semántico como la negación de una semántica generativa basada en la sintaxis (o al menos pretende distinguir el modelo de explicación de la *producción* de frases, del de su *interpretación).*

XII.2. En este momento la discusión se hace tan confusa que resulta difícil tomar una posición a nivel de la semiótica general. Incluso a nivel del análisis de la lengua, la semántica generativa actualmente se ve obligada a construir un número tal de reglas y subreglas para explicar el funcionamiento de sus modelos, que no está en disposición de ofrecer soluciones sencillas a las teorías semánticas que se apoyan en el análisis de componentes. Y no parece tampoco muy prometedora, a pesar de la afirmación de Chomsky: «a medida que la descripción sintáctica se hace más profunda, lo que parecen ser problemas semánticos entran incesantemente dentro de su ámbito» [1962,2.3.].

Por ahora es suficiente dejar sentado que, sin lugar a dudas, la estructura profunda y la superficial del contexto imponen restricciones que determinan la elección de los recorridos del sentido que propone el lesema; y ha de ser más prudente no establecer ninguna prioridad en ninguno de los dos momentos, siendo así que uno de los fines de la investigación semiótica es el de profundizar una situación que por

ahora se presenta como dialéctica y circular, y que con toda probabilidad deberá ser aceptada en esta circularidad. Porque, como veremos en A.2.XIV., esta circularidad se complica con la presencia de la circunstancia de la comunicación, que interviene a su vez en el contexto del mensaje para determinar las selecciones de los recorridos de sentido.

XIII. Complejidad del código

XIII.1. Lo anterior nos obliga a revisar una vez más la noción de código. Dijimos en A.l.III. que el código no es un sistema sencillo de oposiciones, aunque tal vez pueda llamarse código a un sistema, por el mero hecho de que éste pone orden en una situación con una entropía muy alta. Después pareció que el código establecía equivalencias, término por término, entre los elementos de dos sistemas. El código Morse parecía ser el ejemplo típico de un sistema de significantes (puntos y líneas combinados diversamente) que se aparejaba, término por término, a un sistema de significantes, que eran las letras del alfabeto. Pero el estudio de los campos semánticos nos ha demostrado que (cuando se habla de una *langue* como «código») es preciso pensar en una vasta serie de pequeños sistemas (o campos) semánticos que muchas veces se aparejan con las unidades del sistema significante. En este punto, el código empezaba a perfilarse como *a)* el sistema de las unidades significantes y sus reglas de combinación;[17] *b)* el sistema de los sistemas semánticos y de las reglas de combinación semántica de las distintas unidades (que se distinguen de sus componentes semánticos y se hacen mutuamente compatibles o incompatibles); *c)* el sistema de sus aparejamientos *(couplings)* posibles y las reglas de transformación del uno al otro; *d)* un repertorio de reglas circunstanciales que prevé diversas circunstancias de comunicación correspondientes a diversas interpretaciones (cfr. A.2.XIV.4.)[18]

---

[17] Aunque seria lícito pensar que las reglas de combinación no son otra cosa que el significado de los términos sincategoremáticos.

[18] Se podría decir también que forman parte del código, *z)* los sistemas morfológicos; *x)* las reglas gramaticales; *y)* los sistemas semánticos; *w)* las reglas de aparejamiento y de deslizamiento entre sistemas morfológicos y semánticos; *v)* las reglas de proyección semántica.

XIII.2. Pero el hecho de que las parejas de c) sean múltiples y complementarias hace que para cada lesema deban existir también varios árboles KF que las liguen a la vez a distintas posiciones de los campos semánticos. Por ello, el sistema de los campos semánticos, envueltos en deslizamientos múltiples, está atravesado (en otra dimensión que ningún gráfico puede llegar a homogeneizar con la precedente) por diversos recorridos en cada semema. La suma de estos cruces compone el modelo Q.

Por ello, un código como *langue* se ha de entender como una suma de nociones que por razones de comprensibilidad se puede indicar como *compétence* del parlante, pero que en realidad constituiría aquella suma de competencias individuales que forman el código como convención colectiva. El código como *langue,* pues, es más bien un retículo complejo de subcódigos y de reglas combinatorias que va mucho más allá de nociones como «gramática», aunque estas sean comprensivas en otro sentido. Se trata de un hipercódigo, de la misma manera que existe un hiper-cubo, que vincula subcódigos diversos, más fuertes y estables, como los aparejamientos denotativos, a otros débiles y transitorios, como los aparejamientos connotativos periféricos.

Pero esta dificultad en definir todas las reglas que forman el código, en sus características y en su número, no depende solamente del hecho de que la investigación se encuentra todavía en una fase primitiva. Depende también del hecho de que sin duda el código no es una condición natural del Universo Semántico Global ni una estructura subyacente, de una manera estable, al complejo de vínculos y ramificaciones que constituyen el funcionamiento de toda asociación de signos. Volvamos a la metáfora de la bandeja de las bolitas. Se ha dicho que si las bolitas en libertad representan un modelo de fuente de información de alta entropía, el código es la regla que magnetiza las bolitas siguiendo un sistema de atracciones y repulsiones. Ahora bien, como veremos en la sección D, sostener que existe una estructura del Espíritu Humano, que es la misma estructura de toda comunicación, quiere decir que la magnetización se inserta en las bolitas como una especie de cualidad propia. En cambio, el código es una convención social que puede cambiar en el tiempo y en el espacio y la magnetización es una condición transitoria del sistema. Al rechazar el estructuralismo «ontológico», como haremos en la sección D, precisamente queremos afirmar que las magnetizaciones son

fenómenos culturales y que la bandeja es, en su grado máximo, el lugar de una combinatoria, de un juego altamente indeterminado que no interesa a la semiótica, antes de que entre en juego la magnetización. Si esto es cierto, será preciso admitir que lo que llamamos códigos (por ejemplo, un tipo más que otro, complementario, de asociaciones connotativas entre los elementos de dos campos semánticos) son fenómenos transitorios que, salvo en algunos casos raros de magnetización fuerte y duradera, como son las definiciones científicas, es imposible instituir y describir como estructuras estables. Además, el hecho de que cada elemento del juego pueda mantener relaciones a la vez con otros muchos elementos, hace difícil simplificar los casos de sustitución simple como, por ejemplo, el aparejamiento de dos campos semánticos aislados, elemento por elemento, o la constitución de gráficos explicativos aunque simplificadores, como el árbol KF.

Aunque fuera posible, para explicar determinado mensaje, como en el caso del argumento sobre el ciclamato o en el de una frase como /*the man hits the colorful ball*/, la constitución de un aparejamiento de sistemas o un árbol KF, *en esta ocasión* no resultan explicativos.

XIII.4. Esto quiere decir que para los sistemas significantes o sistemas sintácticos (como ejemplo de código fuerte tenemos el código fonológico, que resiste durante siglos dentro de una misma cultura), el sistema se puede precisar en su integridad (sobre todo gracias al número limitado de elementos en juego, entre otras cosas). En cambio, para los sistemas semánticos, la constitución de un código completo *se queda en mera hipótesis reguladora,* ya que a partir del momento en que se describiera enteramente un código de esta especie, ya habría cambiado, no solamente por influencia de los factores históricos sino por la misma erosión crítica que produciría el análisis de sus elementos.

Así pues, se ha de considerar como un principio metodológico básico de la investigación semiótica que la delimitación de campos y ejes semánticos y la descripción de códigos tal como se practican actualmente, solamente puede llevarse a cabo *con ocasión del estudio de las condiciones comunicativas de un mensaje determinado.*

Lo que equivale a decir que *una semiótica del código es un instrumento operativo que sirve para una semiótica del mensaje.* En el momento en que

se afirma que existe la posibilidad de hacer una semiótica del código, ya se reconoce su parcialidad y su condición de revisión continua; y se ha de admitir que solamente tiene ocasión de constituirse cuando la *postula* la existencia de un mensaje, como su condición explicativa propia. Como sugiere el título de la sección D, la semiótica ha de proceder a individualizar estructuras vinculadas como si existiera una Estructura General definitiva; pero para poderlo hacer ha de admitir que esta Estructura General es una pura hipótesis operativa y que *cada vez que se describe una estructura se ha producido algo en el universo de la comunicación que hace que ya no sea enteramente plausible.* Esta condición de equilibrio difícil y de aparente falta de base no es una contradicción de la semiótica, sino que es condición común a otras muchas disciplinas, como la física, que se rigen por criterios de método, como el principio de la indeterminación o el principio de la complemenlaridad. *Cuando se haya adquirido conciencia de los límites propios, sin aspirar a ser un saber absoluto, la semiótica podrá aspirar a ser una disciplina científica.*

XIII.5. La semiótica puede afirmar que existe una forma de la expresión que ha segmentado la substancia de la expresión de modo semejante al que actualmente y dentro de un determinado modelo cultural, se considera que la forma del contenido ha segmentado la substancia del contenido. Cual sea la segmentación que se ha producido antes, corresponde a una decisión metafísica. La cultura existe precisamente porque se hace reconocible en una lengua y en los sistemas semióticos de su tipo. A lo más, se puede decir que una unidad de forma de la expresión se corresponde con varias unidades de forma del contenido (lo que da origen a modelos como el árbol KF o el modelo Q).

Esta complejidad, que difícilmente se puede representar por medio de un modelo sincrónico expresado en un gráfico bidimensional, nos induce a sostener, en las secciones que seguirán, la noción de código como una especies de término-paraguas que cubre una realidad muy articulada. Aunque, decir de un mensaje que existe un código, en modo alguno se ha de considerar una expresión metafórica o alusiva. Para regular la producción y la interpretación del mensaje sin duda

existen unos sistemas de regla; pero son tan complejos que no hay otra solución que llamarlos a todos en conjunto «códigos».[19]

XIII.6. Añadamos por ahora que es licito suponer (y admitir) que algunas de estas reglas tienen un carácter *binario* y *discreto* (por ejemplo, la estructura de los campos semánticos) en tanto que otras todavía son de carácter *analógico* (y no representables directamente, en el estado actual de nuestros conocimientos, más que por medio de modelos analógicos). En la sección B, dedicada a los signos icónicos, intentaremos demostrar que los modelos analógicos también se pueden reducir a modelos discretos; aunque afirmamos que cada vez que pueda ser útil, ha de ser conveniente adoptar un *principio de complementaridad* y explicar mediante modelos analógicos los fenómenos que no pueden ser explicados por medio de modelos digitales discretos. Incluso en la misma definición de código como sistema de reglas presentes en una cultura, es necesario, de momento, mantener cierta flexibilidad.

XIV. La multiplicidad de códigos, la circunstancia y el mensaje como fuente

XIV.1. Llegados a este punto, es evidente que el modelo comunicativo inicial que preveía un código común entre emisor y destinatario, es muy sumario. La multiplicidad de códigos y de subcódigos que se entrecruzan en una cultura nos demuestran que incluso el mismo mensaje se puede descodificar desde distintos puntos de vista y recurriendo a diversos sistemas y convenciones. Puede recogerse de un significante la denotación fundamental, tal como la entendía el emisor, pero pueden atribuírsele connotaciones diferentes, sencillamente porque el destinatario sigue un recorrido en el árbol KF a que se refiere, que *no existía* en el árbol KF a que se refiere el emisor

[19] "Admitiendo, con cautela, las conclusiones que actualmente parecen posibles, es razonable suponer que una gramática generativa es un sistema de muchos centenares de reglas de diferentes tipos, organizadas según unos principios de orden y de aplicación y con una determinada sub-estructura fija que con los principios de organización general, es común a todos los lenguajes" [Chomsky, 1968], La misma cautela ha de existir con referencia a la noción de código.

(y ambos árboles pueden ser aceptados legítimamente por la cultura en que viven emisor y destinatario).

XIV.2. En última instancia, existe la posibilidad extrema de que un mismo código denotativo de base sea distinto para el emisor y el destinatario y que, con todo, el mensaje permita transmitir un sentido completo en ambos casos. Un ejemplo paradójico de esta posibilidad nos lo da la frase /*I Vitelli Dei Romani Sono Belli*/ (en español, «Los terneros romanos son hermosos» o bien «Adelante, Vitelio, al son de guerra del dios romano»), que puede ser leída con referencia al código de la lengua italiana o al de la lengua latina.

Si este ejemplo es extremo, existen otras situaciones más normales, como las que citan Katz y Fodor, en la que /*He follows Marx*/ («sigue a Marx»), se puede leer como *he dogs the footsteps of Groucho* («sigue la pista de Groucho») o *he is a disciple of Karl* («es un discípulo de Karl Marx»). Estos ejemplos nos llevan a dos series de problemas fundamentales: *a)* existen condiciones u ocasiones extrasemióticas que permiten orientar la descodificación en un sentido o en otro; *b)* el mensaje está afectado por cierta indeterminación o «apertura» que a su vez lo convierte en fuente de información posible.

XIV.3. Algunos factores pueden orientarnos hacia la lectura de /*He follows Marx*/.

1. La referencia al *universo del razonamiento* [cfr. Lyons, 1967, pág. 83]. Una serie de mensajes precedentes o presupuestos que nos indiquen que se está hablando de la historia del movimiento obrero nos permite atribuir a /*Marx*/ la denotación deseada por el emisor. Pero queda aún por aclarar si la frase significa «que es un discípulo» o bien «que vino después de Marx».

2. La referencia a una *ideología.* En A.4. definiremos qué es una ideología. De momento, la entenderemos como una forma determinada adquirida por los conocimientos precedentes del destinatario, un sistema de prevenciones y de opiniones, una perspectiva del universo. En este sentido, es evidente que, según las previsiones, el destinatario asignará una connotación u otra a /*follows*/*:* la persona designada aparecerá como un discípulo fiel de Marx o bien como un epígono que ha hablado de él más tarde.

3. La *circunstancia* de la comunicación. Sin duda alguna, si la frase ha sido pronunciada por Breznev en el curso de una ceremonia pública en la Plaza Roja, su significado denotativo y sus distintos sentidos connotativos se pueden individualizar claramente. Una serie de circunstancias orienta a los destinatarios a deducir la ideología del emisor, y con ella a los subcódigos a los que se puede haber hecho referencia (aunque es posible que un destinatario particular, con ideología anticomunista, pueda captar exactamente la denotación «Karl», captar las diferentes connotaciones de «discípulo fiel» y con todo, cargar esta cadena connotativa con un signo negativo, como connotación axiológica global —recibiendo de esta manera y en definitiva, un mensaje distinto del que reciben los demás presentes).

Así como la indicación del universo del razonamiento casi siempre forma parte de algún modo del contexto (inmediato o remoto, por ejemplo, hallar la palabra /*signo*/ en las páginas del *Cours* de Saussure, o bien recibir el mensaje /*el signo, como lo entiende Saussure...*/), la circunstancia parece escapar al control semiótico.

XIV.4. Desde el punto de vista filosófico, la circunstancia introduce bruscamente en el cuadro de la semiótica aquel referente que habíamos expulsado de ella. Aunque se admita que los signos no denotan directamente los objetos reales, *la circunstancia se presenta como el conjunto de la realidad que condiciona la selección de códigos y subcódigos ligando la descodificación con su propia presencia.* De esta manera, el proceso de la comunicación, aunque no indique referentes, parece desarrollarse *en el referente.* La circunstancia es el complejo de condicionamientos materiales, económicos, biológicos, físicos, en el cuadro de los cuales comunicamos.

Si alguien dice /*me voy*/ en el lecho de la muerte, es la muerte—hecho extrasemiótico— la que con su presencia atribuye al verbo /*irse*/ todo su sentido. El destinatario puede, a lo más, estar en posesión de algunas reglas que le permiten saber que *en aquella circunstancia* aquel verbo asume aquel significado.

Pero esto nos lleva a la *teoría de los settings,* que Katz y Fodor consideran extraña a la teoría semántica. Sin duda tienen razón al sostener que «dado que... la interpretación que el que habla da a una frase es una selección de lo que la frase lleva en sí, una teoría de la interpretación semántica lógicamente precede a la teoría del efecto

selectivo del *setting*» [1963, pág. 488]. También están en lo cierto cuando afirman que una auténtica y completa teoría de los *settings* exigiría una recensión total de todos los conocimientos que los parlantes tienen sobre el mundo (y, añadiremos, de todas las situaciones posibles en que se han de encontrar). En consecuencia, una teoría de los *settings* o de las circunstancias, transformaría la semiótica en una ciencia universal que clasificaría y planificaría todo el saber. En cada enunciado se podría prever una situación tan arbitraria como para atribuirle el sentido más inverosímil, de la misma manera que del enunciado más ambiguo se puede deducir una circunstancia que le atribuya el sentido más obvio y normal. Pero el código interviene precisamente para limitar y clasificar unas posibilidades de comunicación y no otras. Por lo tanto, se ha de suponer que la cultura clasifica una serie de circunstancias frecuentes en las que un lesema o una frase adquieren un significado posible. Y se ha de suponer también que forman parte del código como *competence* del que habla unas reglas circunstanciales de este tipo: «cuando se presenta el significado s_1 en la circunstancia y, debe leerse siguiendo el recorrido *(path)* α_1, β_1, γ_1, δ_4 y no el recorrido α_2, β_1, γ_4, δ_3 (cfr. el esquema de A.2.X.1.). Este problema de la formalización de las circunstancias está aún por resolver. Pero sería inútil que, sólo porque no se ha resuelto de modo formalmente elegante, la semiótica negara el enorme impacto que la circunstancia tiene sobre la comunicación.

La circunstancia no solamente *cambia el sentido del mensaje* (una bandera roja en una playa tiene un sentido totalmente distinto de una bandera roja agitada en una manifestación política); llega a *cambiar la función* (una señal de dirección prohibida en una autopista tiene un impacto emotivo que no puede tener una señal análoga en un aparcamiento) y el *grado de la información* (la imagen de una calavera significa «veneno» en una botella o «viva la muerte» en la insignia de un legionario; pero me da una información muy alta cuando la encuentro en una botella que estoy a punto de sacar del mueble bar, y una información muy baja cuando la veo en un poste de conducción eléctrica).

El entrecruzamiento de las circunstancias y de los presupuestos ideológicos, junto a la multiplicidad de los códigos y subcódigos, hacen que el mensaje, que en A.l. parecía el punto terminal de la cadena comunicativa, se presente como *una forma vacía a la que pueden atribuirse diversos sentidos.*

XIV.5. El mensaje como forma significante, que en realidad debía ser una reducción de la información (y como señal física lo es), ya que representa la selección de unos símbolos determinados entre muchos igualmente probables (aunque referidos al código como sistema de probabilidades), de hecho, tal como sale del canal y es traducido por el receptor en una forma física reconocible por el destinatario, *resulta una fuente de mensajes captados posibles.* Tiene las mismas características (aunque no el mismo grado) de desorden, de ambigüedad, de igualdad de probabilidades, que eran propias de las fuentes. *En este sentido, se puede hablar de la información como un valor consistente en la riqueza de selecciones posibles, individualizables al nivel del mensaje-significante.* Esta información sólo se puede reducir cuando el mensaje-significante se relaciona con determinados subcódigos y se convierte en mensaje-significado, o sea, *en selección definitiva efectuada por el destinatario.*

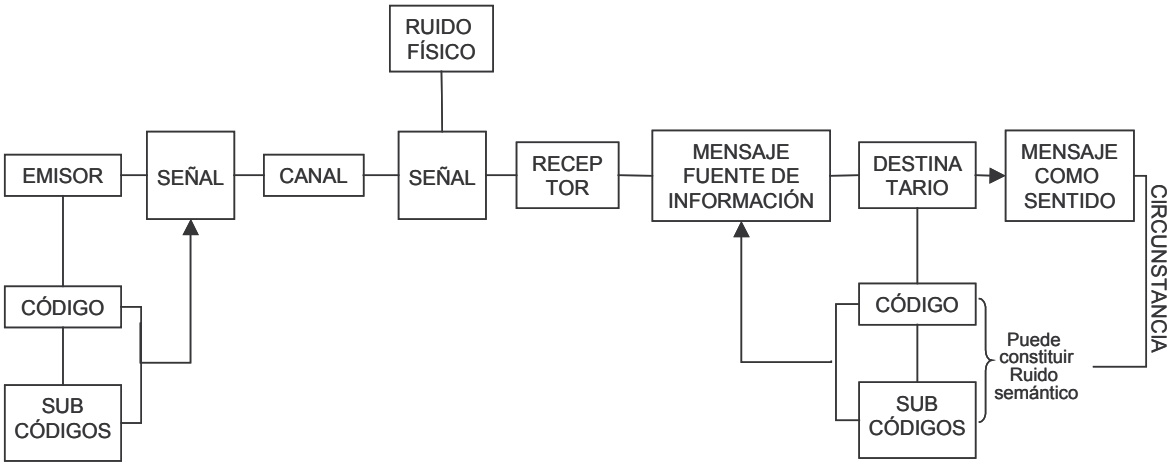
La información del mensaje no es de la misma especie que la información de la fuente: ésta era *información física,* computable cuantitativamente; la otra es *información semiótica,* no computable cuantitativamente, pero que puede ser definida por medio de la serie de significados que puede generar, una vez puesta en contacto con los códigos correspondientes. Una era estadísticamente equiprobable; la otra, aunque con ciertos elementos de probabilismo, no es totalmente indeterminada. Una era réductible al sistema como corrección de términos probabilísticos (y siempre abierta a distintas posibilidades); la otra queda reducida de manera definitiva por la interpretación o la selección de un mensaje captado concreto. Ambas pueden ser definidas como *un estado de desorden respecto a un orden sucesivo;* como *situación ambigua respecto a una desambiguación ulterior;* como *posibilidad de selecciones alternativas, y que han de producirse en relación a un sistema de selecciones efectuadas.*

Dando por sentado que la información semiótica no es del mismo grado que la información física, no es improcedente ni ilegítimo llamar a ambas «información», puesto que ambas consisten en un estado de libertad respecto a una ulterior determinación.

XV. Juicios factuales y juicios semióticas

XV.1. El mensaje abierto a la multiplicidad de códigos se nos presenta como una forma vacía. Vacía de todo sentido, pero desde el punto de vista de la lógica de los significantes, con una organización muy precisa. Esta organización es la que orienta la descodificación y la elección de los sentidos, con el mismo derecho que la ideología, las circunstancias u otros factores extrasemióticos (cfr. A.2.XIL). Volviendo a nuestro modelo de A.1., supongamos que el destinatario, en lugar de recibir una de las señales previstas por el código (o sea, una señal como /*AB*/ o /*BD*/) recibe del emisor la señal /*AAAABAAAC*/. Si el destinatario es una máquina, ésta no va a contestar (considera el mensaje como un ruido) o se estropea al intentar descodificarlo. Pero si es un ser humano, que sabe que el emisor es otro ser humano, se plantea un interrogante sobre la naturaleza ambigua del mensaje. Este interrogante nos introduce en el problema del mensaje estético, que vamos a examinar en A.3. Se trata de un mensaje que pone en duda el código porque nos muestra una manera imprevista de combinar las señales.

Esquema 2 MODELO DE DESCODIFICACIÓN DE UN MENSAJE POÉTICO



Pero puede haber un tipo de mensajes que, incluso siguiendo las reglas del código, enriquezca sus posibilidades, lo haga más dúctil. Pensemos en el mensaje /*AB pausa AD*/. Si observamos la tabla de A.l.III, veremos que este mensaje significa «paso repentino del nivel más bajo al nivel más alto». En el embalse, por lo tanto, el agua está

oscilando violentamente de la cota mínima a la máxima; si el destinatario es una máquina, ésta reacciona en consecuencia, cambiando alternativamente su comportamiento. Si es un hombre se pregunta qué ha sucedido. El mensaje le comunica una información sobre el hecho (oscilación del agua) que no estaba previsto en su sistema de expectativas; sistema de expectativas que está reproducido fielmente del código que admitía como formalmente posible, aunque como *distributivamente irrelevante,* un mensaje como /*AB pausa AD*/. La nueva información (dada siguiendo las leyes que normalmente regulan la articulación de los significantes previstos por el código) le permiten enriquecer el código con un significado nuevo y posible (un nuevo comportamiento (*actual* del agua).

XV.2. Esto nos permite recordar la antigua distinción filosófica, muy discutida en la lógica y en el análisis del lenguaje, entre *juicios analíticos* y *juicios sintéticos.*

Considerada desde el punto de vista de la semántica del referente, esta distinción se presta a graves críticas. Pero podemos preguntarnos por qué [cfr. White, 1950], para los filósofos tradicionales, /*todos los hombres son animales racionales*/ es un juicio analítico y /*todos los hombres son bípedos*/ es un juicio sintético. En efecto, si pensamos en una predicación de propiedades objetivas, comprobables desde el punto de vista de la verdad y de la falsedad, no hay motivo para diferenciar ambos tipos de juicio. Pero es que Cassirer en *Das Erkenntnis-problem in der Philosophie und Wissenschajt der mueren Zeit,* II.8.II., ya nos dice que el juicio analítico es aquel en el cual el predicado está contenido implícitamente en el sujeto y el juicio sintético es aquel en el que el predicado se añade al sujeto como un atributo nuevo del todo, gracias a una síntesis que se produce entre los datos de la experiencia y una nueva forma del pensamiento. En tal caso, ¿por qué para Kant, /*todos los cuerpos tienen extensión*/ es analítico y /*todos los cuerpos son pesados*/ es sintético? Sencillamente, porque Kant se refería al «patrimonio del pensamiento», que suponía que era conocido por sus contemporáneos. Cabe decir que /*cuerpo*/ para él no era un referente, sino una unidad cultural. Y desde Descartes a Newton, a esta unidad cultural se le había atribuido la extensión como una cualidad esencial que formaba parte de su definición, en tanto que el peso era una cualidad accesoria,

contingente, que no entraba en dicha definición. *Los juicios son analíticos o sintéticos con referencia a los códigos existentes y no a las presuntas cualidades naturales de los objetos.*

Kant dice claramente en la primera *Crítica* que «la actividad de nuestra razón consiste en buena parte... en el análisis de conceptos que nosotros ya poseíamos respecto a los objetos».

Por lo tanto, un juicio analítico es un *juicio semiótico,* en el sentido de que constituye el enunciado de las *in-tensiones* que un código atribuye a una unidad cultural.

Así, /*todo hombre no casado es soltero*/ es un juicio analítico solamente porque existe un código convencional que contempla un árbol KF en el que, entre otras ramificaciones, existe el *distinguisher* «hombre que no se ha casado». En cambio, /*Luis es soltero*/ sin duda es un juicio sintético. /*El 5 de mayo de 1821 Napoleón murió en Santa Elena*/ constituía un juicio sintético (que de ahora en adelante llamaremos *factual).* Pero desde aquella fecha, el mismo enunciado se convierte en un juicio analítico (que desde ahora llamaremos *semiótico),* porque el código ha fijado en el árbol KF de /*Napoleón*/ la connotación definicional «muerto en Santa Elena». Precisamente White, al criticar la distinción entre analítico y sintético, afirma que un juicio es analítico según una convención y que al cambiar la convención los juicios que eran analíticos se tornan sintéticos y viceversa. Pero lo que él considera una limitación de la distinción entre analítico y sintético, en realidad es la condición de validez de la distinción semiótica entre juicios semióticos y juicios factuales.

Utilizando un ejemplo de Carnap, /*Australia es grande*/ es un juicio semiótico (que él llama «lógico») que significa que el lesema /*Australia*/ connota, siguiendo las convenciones geográficas existentes, «magnitud». En cambio, pronunciado en tiempos del capitán Cook suena como /*Australia actualmente (y por primera vez) está siendo descubierta como rumbo*/ (en el sentido que en inglés tiene *large). Por lo tanto, el código inglés puede admitir a partir de entonces la connotación «large» para el lesema /Australia/.*

XV.3. Evidentemente [como ya afirmó Quine, 1953, 2; Austin, 1961; Katz y Postal, 1964, 2.2.], un juicio es analítico (o semiótico), cuando su condición de verdad depende de su significado (como *Sinn* o *in-tensión,* en el sentido que le dan los lógicos); y es sintético (o

factual) cuando su significado depende de una condición de verdad dada por una comparación con el referente empírico (/*Napoleón murió en Santa Elena*/ es lógicamente cierto si *de hecho murió en Santa Elena).* Pero este aspecto del problema no reintroduce el referente en el universo semiótico. Un juicio factual tiene importancia semiótica solamente si se admite como verdadero, con independencia de su comprobación o del hecho de que sea falso. En la medida en que se acepta como verdadero, enriquece el código y le suministra nuevas connotaciones. La afirmación /*los marcianos se comen a los niños*/ tiene importancia en la astroantropología solamente si existen los marcianos y si de veras se comen a los niños; pero es importante para la semiótica si una sociedad la admite como cierta y a partir de aquel momento asocia el lesema /*marcianos*/ con una connotación de «canibalismo».

Para concluir, *un juicio semiótico dice lo que prevé el código. Un juicio factual dice lo que no prevé el código, y por esta razón misma enriquece el código.* Hemos de considerar la vida de los códigos como un enriquecimiento continuo de sentidos que se edifica sobre una base de leyes sintácticas menos cambiantes que las semánticas y que precisamente permite la articulación de mensajes que comportan sentidos inéditos. El código de nuestro modelo A.l. permite varios mensajes no emitidos nunca, que abren nuevas posibilidades de acontecimientos entre las unidades culturales y situaciones del agua del embalse, tales como la que se ha explicado en A.2.XV.1. con el mensaje /*AB pausa BD*/.

XV.4. Esta dialéctica entre códigos y mensajes, por la cual los códigos gobiernan la emisión de mensajes, pero nuevos mensajes pueden reestructurar los códigos (pensemos en el ejemplo puesto en A.2.VI.9. sobre la connotación cambiada de la pareja *azúcar* vs. *ciclamato),* constituye la base para una discusión sobre la creatividad del lenguaje, en el sentido de Humboldt, recogido por Chomsky [1962] y de una dialéctica de la «creatividad regida por reglas» y la «creatividad que cambia las reglas». Podemos considerar el juicio factual, tal como generalmente se emite en los mensajes comunes, como un ejemplo de creatividad permitida por las reglas de un código; las reglas sintácticas permiten articular mensajes que enriquecen de sentidos las distintas unidades semánticas, una dimensión diacrónica se inserta en la dimensión sincrónica del código como un sistema de

subcódigos y altera su estructura, pero siguiendo sus posibilidades dinámicas y su capacidad combinatoria —como si el código tendiera, por su misma naturaleza, a reconstruirse continuamente en un estadio superior; como una partida de ajedrez en la que es necesario el cambio de piezas para mantener la unidad de su sistema en un nivel superior distinto.

XV.5. Queda por definir la posibilidad de mensajes que, emitidos en parte siguiendo las reglas del código, de hecho las violan y se estructuran como mensajes ambiguos. Mensajes que, con todo, actuando dentro de una cultura, contribuyen a modificar radicalmente los códigos; no a reestructurarlos a otro nivel y siguiendo sus reglas, sino a cambiar radicalmente las reglas. Este es el problema de los códigos que desde su interior pueden generar una posición dialéctica que los niega, por lo que «*une structure, une fois construite, on en nie l'un des caractères qui paraissait essentiel ou au moins nécessaire... Dans le domaine des structures logico-mathématiques c'est presque devenu une méthode que, une structure étant donnée, de chercher par un système de négations à construire les systèmes complémentaires ou différents que l'on pourra ensuite réunir en une structure complexe totale*» [Piaget, 1968, pagina 104].

¿Cómo pueden ser posibles mensajes que nieguen los códigos? El análisis del mensaje estético podrá contestar a esta pregunta e introducirnos en las dimensiones creativas de los sistemas semióticos.

3. El mensaje estético

I. El mensaje ambiguo y autorreflexivo

I.1. En cierto aspecto, la estética de Croce se nos aparece como una manifestación extrema de la estética de la expresión en la que, en lugar de una definición de la naturaleza del mensaje poético, se nos sugieren sus efectos por medio de un juego de metáforas imaginativas. Se trata de la doctrina de la cosmicidad del arte. Según ésta, en la representación artística se respira la vida del cosmos; en lo singular palpitaría la vida del todo y el todo se manifestaría en la vida de lo singular: «cada representación artística es, en sí misma, el universo, el universo en aquella forma individual, aquella forma individual como el universo. En cada acento del poeta, en cada creación de su fantasía, está todo el destino humano, todas las esperanzas, todas las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y las miserias humanas; todo el drama de lo real es perpetuo devenir, sufriendo y gozando» *(Breviario di estética).*

Aunque vaga y poco consistente, en cierto modo esta definición del efecto poético coincide con algunas de las impresiones que recibimos al contemplar una obra de arte. Ahora trataremos de ver si la perspectiva semiótica nos permite explicar mejor este efecto, en términos de los procesos comunicativos analizados.

I.2. De momento, nos referiremos a una conocida subdivisión de las funciones del lenguaje, propuesta por Jakobson y admitida hoy por la conciencia semiótica. Un mensaje puede cumplir alguna de las siguientes funciones, o varias de ellas a la vez:

a) referencial: el mensaje pretende denotar cosas reales (incluyendo las realidades culturales: por ello, el mensaje "esto es una mesa" es referencial. aunque también lo sea "según Kant, la existencia de Dios es un postulado de la razón práctica");

b) emotiva: el mensaje tiende a provocar reacciones emotivas (por ejemplo: "¡cuidado!", "¡imbécil!", "te quiero");

c) imperativa: el mensaje es una orden ("haz esto", "vete");

d) de contacto, o *fáctico:* el mensaje finge la provocación de emociones, pero de hecho sólo pretende comprobar y confirmar el contacto entre dos interlocutores (los mensajes "bien", "de acuerdo", que se producen en el curso de una conferencia telefónica, y la mayor parte de los saludos convencionales, felicitaciones, etc.);

e) melalingüística: el mensaje tiene por objeto a otro mensaje (por ejemplo: "la expresión ..¿cómo estás?« es un mensaje con una función de contacto");

f) estética: el mensaje reviste una función estética cuando se estructura de una manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario sobre la propia forma, en primer lugar.

En un solo mensaje pueden coexistir todas estas funciones, y de hecho, en el lenguaje cotidiano, se producen continuas interrelaciones y superposiciones, aun en el caso de que predomine alguna de las funciones.

I.3. *Un mensaje con función estética está estructurado de manera ambigua, teniendo en cuenta el sistema de relaciones que el código representa.*

Un mensaje totalmente ambiguo resulta extremadamente informativo, porque prepara para numerosas selecciones alternativas, pero puede estar al borde del rumor: es decir, puede quedar reducido a un puro desorden. La ambigüedad productiva es la que despierta la atención y exige un esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir unas líneas o direcciones de descodificación, y en un desorden aparente y no casual, establecer un orden más calibrado que el de los mensajes redundantes [cfr. Moles, 1958; Eco, 1962].

En el mensaje estético sucede lo que sucedía en el argumento de la tragedia, según las reglas de la poética de Aristóteles: el argumento ha de procurar que suceda alguna cosa que nos sorprenda, que vaya más allá de lo previsible y que sea *parà tèn doxan* (contrario a la opinión común); pero, para que este acontecimiento sea aceptado e integrado, hace falta que reúna algunas condiciones de credibilidad, a pesar de ser ficticio; debe ser verosímil, debe ser *katà tò eikòs.* Es increíble y sorprendente que un hijo quiera matar a su madre, instigado por su hermana (y ante un hecho como éste, contrario a toda expectativa, el espectador se pondrá sobre ascuas, debido a la ambigua carga informacional de la situación); pero, para que el hecho no sea

rechazado como una locura, es preciso que sea verosímil: el hijo quiere matar a la madre porque ésta ha inducido a su amante a matar a su esposo.

La tensión informativa, el desarrollo de la línea narrativa hasta alcanzar el punto extremo de la improbabilidad, pasado el cual el ánimo del espectador exige una conclusión que relaje una atención demasiado tensa, hace precisas unas bases de normalidad. Para que se manifieste con toda su fuerza de suspensión «abierta», la información debe apoyarse en unas bandas de redundancia.

I.4. *En consecuencia, dejando establecida esta función, el mensaje exige, como fin primario de la comunicación, que sea intencionado.* Un mensaje como *el tren llega a las dieciocho por la vía 2,* en su función referencial, dirige mi atención hacia el significado contextual de los términos, y de allí al referente; estamos fuera del universo de los signos; el signo se ha consumado, sólo quedan una serie de secuencias de comportamiento que son la respuesta.

Pero un mensaje que me mantiene en vilo entre información y redundancia, que me impulsa a preguntar qué quiere decir, mientras, entre las brumas de la ambigüedad, entreveo algo que, en su origen, dirige la descodificación, es una especie de mensaje que comienzo a examinar, *para ver cómo está hecho.*

Desde luego, me inclino a ver cómo está hecho cuando presenta algunas características que no son otra cosa que una deducción correcta de las características principales de la ambigüedad y de la autorreflexión:

a) Los significantes adquieren significados adecuados solamente por la *interacción contextual;* a la luz del contexto se reaniman por medio de clarificaciones y ambigüedades sucesivas; nos remiten a un determinado significado pero al hacerlo se nos aparecen otras posibles interpretaciones. Si alteramos un elemento del contexto, los demás elementos pierden todo su valor.

b) La *materia* de que están hechos los significantes no es arbitraria respecto a sus significados y a su relación contextual: en el mensaje estético incluso la substancia de la expresión tiene una forma. El parentesco entre dos palabras que se relacionan en cuanto a significado, está reforzado por el parentesco sonoro que aporta la rima; los sonidos parecen recalcar el sentido evocado, como en la

onomatopeya; el conjunto físico de los significantes, en una relación y sucesión dadas, realiza un ritmo sonoro o visual que no es arbitrario respecto a los significados. Cuando se usa una figura retórica como la anáfora, y para describir un desfile se dice: «llega la caballería, llega la infantería, llegan las banderas», la sucesión paralela de la idea, determinada por la sucesión paralela de los significantes, se estructura homólogamente a la sucesión paralela de los hombres que se representan desfilando; el código se usa de manera inusitada y me obliga a establecer un parentesco entre referentes, significados y significantes[20].

c) El mensaje puede abarcar *varios niveles de realidad:* el técnico y físico de la substancia de que se componen los significantes; el de la naturaleza diferencial de los significantes; el de los significados denotados; el de los distintos significados connotados; el de las expectativas psicológicas, lógicas, científicas a las que remiten los signos. En cada uno de estos niveles se establecen una especie de relaciones estructurales homologas, *como si todos los niveles fueran definibles,* y en efecto lo son, *en relación a un solo código general que los estructura a todos.*

I.5. Nos encontramos en el centro del fenómeno estético, que puede ser analizado incluso cuando se produce en términos reducidos: por ejemplo, en un mensaje que, sin presumir de obra de arte (sistema complejo en el que las funciones estéticas se producen en todos sus niveles), ya está orientado hacia la función estética. Es famoso el examen que Jakobson [1960] dedicó al eslogan político «*I like Ike*», en el cual notaba que «en su estructura sucinta, está constituido por tres monosílabos y contiene tres diptongos /*ai*/, cada uno de los cuales está seguido simétricamente de un fonema consonantico /..*l*..*k*..*k*/. La disposición de las tres palabras presenta una variación: en la primera no existe ningún fonema consonantico; junto al diptongo de la

[20] Jakobson [1960] analiza de una manera magistral la rima como factor de relaciones por la que "la equivalencia del sonido, proyectada en la secuencia como su principio constitutivo, implica inevitablemente la equivalencia semántica" y por este camino reduce a factores relaciónales incluso aquello que, en una perspectiva semántico-estructural, muchos los consideran "signos expresivos". Cfr. BARGHINI, 1963; RAFFA, 1965. Sobre el tema de una estética estructuralista véase, además, DORFLES, 1965. Para el análisis estructural de la poesía, cfr. JAKOBSON, LÉVI-STRAUSS, 1962; LEVIN, 1962; CHATMAN, 1966; RUWET, 1963.

segunda hay dos y en la tercera hay una consonante final... Los dos terminales de la fórmula / *like* / *Ike* riman entre ellos y la segunda de las dos palabras que riman está íntegramente incluida en la primera (rima en eco): /*laik*/ - /*aik*/; es una imagen paronomástica de un sentimiento que envuelve enteramente al sujeto. Los dos extremos forman una aliteración y la primera de las dos palabras aliterantes está incluida en la segunda: /*ai*/ - /*aik*/, imagen paronomástica del sujeto amante envuelto en el sujeto amado. La función poética secundaria de esta fórmula electoral refuerza su expresividad y eficacia».

Una lectura de esta índole nos ayuda a comprender la dirección en que puede moverse la investigación semiótica del mensaje estético.

Naturalmente, a medida que el mensaje se hace más complejo, y su esteticidad más intensa, el análisis se complica y se puede fragmentar en varios niveles o grados. Así, en el conocido enunciado de Gertrude Stein (/*a rose is a rose is a rose is a rose*/) podemos notar:

a) Una utilización del código indudablemente poco habitual. El mensaje resulta ambiguo precisamente por un *exceso de redundancia* en el uso de los significantes; la utilización de la redundancia es tan reiterada que llega a generar una tensión informativa;

b) el mensaje resulta *redundante* incluso al nivel de los significados denotados; no puede haber afirmación menos equívoca, pero el principio de identidad (nivel mínimo de la denotación en que el representante se recibe a sí mismo como interpretante) se repite de una manera tan provocativa que resulta ambiguo, llegando a infundir sospechas (pregunta: en cada una de sus apariciones, ¿el significante tiene siempre el mismo significado?);

c) se desprende una *información* a nivel de los subcódigos definicionales (científicos y filosóficos); es decir, las definiciones que estamos acostumbrados a oír se articulan de manera distinta; la novedad del procedimiento casi nos impide reconocer al significado denotado;

d) se desprende una *información* a nivel de los subcódigos alegóricos y místicos: sistema de expectativas retóricas según las cuales la "rosa" habitualmente connota varios significados simbólicos que aquí son sugeridos y eludidos a la vez;

e) se desprende una *información* a nivel de los subcódigos estilísticos, es decir, de los sistemas de expectativas establecidas casi como normas, como consecuencia de ciertas costumbres estilísticas adquiridas por otras lecturas poéticas (esperamos otras utilizaciones metafóricas del término "rosa", afirmaciones emotivas sobre la belleza de la rosa, etc.).

Incluso en un análisis sencillo de esta clase, se demuestra que información y redundancia están establecidas a distintos niveles, aunque se influencian recíprocamente.

I.6. Integrando y articulando en forma distinta una clasificación propuesta por Max Bense (1965), diremos que en un mensaje estético se pueden individualizar los siguientes niveles de información:

a) Nivel de los *soportes físicos,* que en el lenguaje verbal son tonos, inflexiones, emisiones fonéticas; en el lenguaje visual son colores, materiales; en el lenguaje musical son timbres, frecuencias, secuencias cronológicas, etc.: es el nivel de una substancia de la expresión que el mensaje estético ofrece como *formada.*

b) Nivel de los *elementos diferenciales del eje de selección;* fonemas, igualdades y desigualdades, ritmos, métrica, relaciones de posición, formas accesibles en lenguaje topológico, etc.

c) Nivel de las *relaciones sintagmáticas;* gramáticas, relaciones de posición y proporción, perspectivas, escalas e intervalos musicales, etc.

d) Nivel de los *significados denotados* (código y subcódigos específicos).

e) Nivel de los *significados connotados:* sistemas retóricos, subcódigos estilísticos, repertorios iconográficos, grandes bloques sintagmáticos, etc.

f) Nivel de las *expectativas ideológicas,* como connotación global de las informaciones precedentes [cfr. A.4., A.5.].

No obstante, Bense habla de una «información» estética global, que no se actualiza en concreto en ninguno de aquellos niveles, sino en lo que él llama «correalidad» *(Mitrealität)* que denotan todos los niveles correlativos. Según Bense, esta «correalidad» viene a ser la situación contextual de improbabilidad que la obra presenta respecto a los códigos subyacentes y a la situación de igualdad de probabilidades a que se ven sometidos; pero debido a la formación hegeliana de su autor, el término adquiere con frecuencia ciertas coloraciones idealistas. Por ello, la «correalidad» parece denotar alguna «esencia» —y la Belleza no sería otra cosa— que se realiza en el mensaje, pero que no puede ser determinada por medio de instrumentos conceptuales. Esta posibilidad debe ser eliminada, en una perspectiva semiótica coherente, con la formulación de lo que llamaremos el *idiolecto estético.*

II. El idiolecto de la obra

II.1. Podemos seguir adelante con nuestras investigaciones estilísticas para demostrar que a medida que el mensaje se complica se

establece una autorreflexión, cuando a cualquier nivel se articulan las soluciones *según un sistema de relaciones homologas.* El juego de diferencias y oposiciones a nivel rítmico equivale al de las oposiciones a nivel de los significados connotados, al conjunto de las ideas evocadas, etc. ¿Qué significa la afirmación estética de la unidad de contenido y forma en una obra bien hecha, sino que *el mismo diagrama estructural rige para los distintos niveles de organización?* Se establece una especie de red de formas homologas que constituyen el *código particular de aquella obra,* y que resulta una medida muy equilibrada de las operaciones que destruyen el código preexistente, para convertir en ambiguos los niveles del mensaje. Si, como pretende la crítica estilística, el mensaje estético actúa como *violación de la norma* [cfr. Spitzer, 1931; Auerbach, 1946; Empson, 1930; Alonso, 1957] (y la estructuración ambigua respecto al código no es otra cosa) todos los niveles del mensaje la violan siguiendo la misma regla. Esta regla, este código de la obra, es un *idiolecto* por derecho propio (definiendo el idiolecto como el *código privado e individual del parlante*); de hecho, este idiolecto origina imitaciones, maneras, usanzas estilísticas y por fin, normas nuevas, como enseña la historia del arte y de la cultura.

Cuando la estética afirma que se puede entrever la totalidad y la validez de una obra, aunque sea fragmentaria o deteriorada por el tiempo, es porque, del código que se perfila al nivel de las partes aún perceptibles, puede deducirse el código de las partes que faltan y se adivinan [cfr. Pareyson, 1954, VI]. En definitiva, el arte de la restauración se basa en esta posibilidad de deducir las partes que deben ser reconstruidas, de las que aún existen. Cosa que, en teoría, debería ser imposible, puesto que se trata de reconstruir partes que el artista había inventado, al margen de todos los sistemas de normas y de previsiones válidas en su tiempo (y en otro caso se habría producido un manierismo); pero el restaurador —como el crítico, y como el ejecutante respecto a la partitura musical—, precisamente es quien redescubre las leyes que rigen la obra, su idiolecto, el diagrama estructural que compone sus partes.

II.2. Puede parecer que la noción de idiolecto está en contradicción con la noción de ambigüedad del mensaje. El mensaje ambiguo predispone para un número elevado de selecciones interpretativas. Cada significante se carga de nuevos significados, más

o menos precisos, no a la vista del código de base (que en realidad es infringido), sino a la luz del idiolecto que organiza el contexto, y a la luz de otros significantes que reaccionan uno con otro, como para buscar el apoyo que el código violado ya no ofrece. De esta manera, la obra *transforma continuamente sus propias denotaciones en connotaciones, y* sus propios significados en significantes de otros significados.

La experiencia de descodificación resulta abierta, procesual, y nuestra reacción inmediata es la de creer que todo lo hacemos converger en el mensaje. Creemos que el mensaje «expresa» el universo de las connotaciones semánticas, de las asociaciones emotivas, de las reacciones fisiológicas que su estructura ambigua y autorreflexiva ha suscitado.

Pero si la obra-mensaje, en una dialéctica de ambigüedad y de reflexión, se proyecta en un campo de connotaciones tan vasto y dinámico que llegamos a creer que «expresa» lo que nosotros podemos incluirle, gracias a su forma, ¿no se produce en este caso una «aporía»? Por un lado, tenemos un mensaje con una estructura que permite una lectura «abierta»; por otro, una lectura tan «abierta» impide reconocer en el mensaje cualquier estructura formalizable.

Están en juego dos problemas perfectamente separables, aunque profundamente vinculados y complementarios:

a) En el curso de la comunicación estética se actúa una experiencia que no puede ser reducida ni a una medida cuantitativa ni a una sistematización estructural.

b) Pero esta experiencia ha sido posible gracias a algo que, en cada uno de sus múltiples niveles, *ha de tener una estructura,* ya que en otro caso no existiría comunicación sino una pura estimulación casual de reacciones aleatorias.

Por lo tanto entran en juego, por una parte, el *modelo estructural del proceso de fruición, y* por otra, *la estructura del mensaje en cada uno de sus niveles.*

II.3. Examinemos el punto *a).* Es evidente que cuando contemplamos un palacio del Renacimiento con su fachada de sillería, el objeto palacio es algo más que el plano, la sección, los diseños de la fachada; incluso la materia, con sus rugosidades, con las calidades táctiles que sugiere, aporta alguna cosa a nuestra percepción, que no puede ser descrita por medio de una fórmula exhaustiva. La estructura

de la obra puede definirse en términos de un sistema de relaciones espaciales realizadas *en la sillería.* Puede analizarse, no una piedra determinada, sino la relación entre el sistema general de relaciones espaciales y la presencia de la sillería; y solamente esta relación puede ser integrada en una relación ulterior. La estructura singular de la obra se basa en esta serie de relaciones; en teoría, cada piedra podría ser sustituida y el conjunto material podría sufrir algunas variaciones, sin que cambiaran las relaciones del conjunto.

Sin embargo, cuando toco y miro las piedras, experimento ciertas sensaciones que no pueden ser objeto de comprobación aunque forman parte de la fruición. A consecuencia de la ambigüedad del mensaje, estos hechos están *previstos* en el contexto, y el mensaje es autorreflexivo porque puede ser contemplado como una forma que hace posibles las distintas experiencias individuales. En todo caso, la semiótica se ocupa de la obra solamente como mensaje-fuente, y por lo tanto como idiolecto-código que sirve de punto de partida para una serie de posibles elecciones interpretativas: *como experiencia individual, la obra puede ser teorizada, pero no medida.*

De ahí que lo que se ha dado en llamar «información estética» solamente sea una serie de posibilidades actuadas, sobre las que no puede hacer mella ninguna teoría de la comunicación. La semiótica y la estética de origen semiótico pueden explicar *lo que puede llegar a ser una obra, pero no lo que realmente ha sido.* Lo que verdaderamente ha llegado a ser una obra sólo puede explicarlo la crítica, como narración de una experiencia de lectura.

II.4. Examinemos ahora el punto *b).* Cuando decimos que el libre movimiento de atribución de un sentido al mensaje se debe a la presencia en él de signos de alguna manera «expresivos» y por su elevado índice de connotación, de hecho introducimos la cuestión *b* en la cuestión *a.* Ya sabemos que el mensaje abierto permite una interpretación abierta y progresiva. Podría elaborarse toda una estética que se limitara a este reconocimiento, y de hecho, la estética filosófica, como último límite de su rigor teórico, puede llegar a esta afirmación.

Pero cuando se somete el mensaje estético a examen semiótico, debemos transformar los artificios llamados «expresivos» en artificios de comunicación fundados en códigos (ya sean observados o discutidos).

En otro caso, estamos obligados a distinguir entre una *información semántica y* una «*información estética*» [por ejemplo, Moles, 1958], interpretando la primera como un sistema de relaciones que puede ser trasladado de su soporte físico a otro y la segunda —enraizada en la misma naturaleza de los soportes materiales— sólo puede ser trasladada de una manera aproximada. Ciertamente, la presencia de los niveles que Bense llama *sensoriales* influye en la estructuración de los demás y determina su poder comunicativo, pero el problema consiste precisamente en saber *si los códigos pueden ser identificados incluso a estos niveles.*

La noción de idiolecto estético, aun interpretando el mensaje con una función estética como una forma en la que los diferentes niveles de significado forman un bloque con el nivel de los soportes físicos, confirma el hecho de que para todos ellos deba realizarse una estructura homologa. Esta estructura habría de permitir también que los elementos materiales de la obra fueran interpretados en términos de oposiciones y diferencias.

No se trata solamente (como hemos hecho en A.3.I.6.) de comprobar que la obra establece una relación entre la *presencia* de los soportes materiales y los restantes niveles. Se trata de estructurar en lo posible esta presencia «*bruta*». Cuando se convierte a su vez en sistema de relaciones puede eliminarse el concepto equívoco de «información estética».

III. La codificación de los niveles

III.1. Si solamente tomamos en consideración el nivel físico de los soportes sensoriales, el problema puede ser fácilmente resuelto. El propio Bense en su estética, desarrolla una serie de fórmulas (partiendo de la medida estética de Birkhoff, como relación entre orden y complejidad[21]) que sirven para medir la distribución y las

---

[21] Bense intenta aplicar la fórmula de Birkhoff ($M = \frac{O}{C}$), ya a un nivel *microestético* (relaciones entre ritmos, metros, relaciones cromáticas, palabras, partículas sintácticas, etc.) ya a un nivel *macroestético* (narraciones, acciones, conflictos, etc.). Cfr. *Aesthetica,* cit. Por el camino de las investigaciones de Bense (pero refiriéndose a otras vetas de la teoría de la información) se mueve la nueva escuela crítica brasileña. Entre otros trabajos, véanse HAROLDO E AUGUSTO DE CAMPOS, DECIO PIGNATARI, *Teoría da poesía concreta,* Sao Paulo, 1965; MARIO CHAMIE, Postfacio a *Lavra Lavra,* Sao Paulo, 1962; y, en general, la revista

relaciones de órdenes entre los fenómenos físicos. En un análisis de esta especie se incluyen las mediciones, en términos de la teoría estadística de la señal, de las distintas relaciones de un mensaje visual, entre los elementos de una textura, las líneas, los puntos, los intervalos espaciales, y entre todas aquellas señales que todavía no son signos, que pueden ser analizadas y aun producidas por un programador electrónico; en el mensaje verbal estas señales se hacen utilizando las letras del alfabeto, los fenómenos fonéticos, acentos, ritmos, cesuras, etc., que también pueden ser medidos estadísticamente; y en el mensaje musical son las líneas espectrales reveladas por el oscilógrafo, las frecuencias, las duraciones, los intervalos[22].

Pero, ¿qué decir cuando se trata de valores tradicionalmente más inaferrables, como las gradaciones tonales, las intensidades cromáticas, las consistencias y rarefacciones de la materia, los valores táctiles, las asociaciones sinestésicas, los fenómenos que incluso en el lenguaje verbal, sin tener en cuenta la organización semántica, se califican de «emotivos», y que son los rasgos suprasegmentales, los «gestos sonoros», las inflexiones, las variantes facultativas, las «coloraturas» mímicas, los sostenidos de la voz; o bien los «rubati» musicales y —siguiendo un orden de complejidad progresiva— todos aquellos que en general suelen llamarse comportamientos estilísticos, variaciones individuales del uso del código, idiosincrasias significativas? [cfr. Stankiewicz, 1964].

A la vista de estos fenómenos, ¿no sería razonable catalogarlos como signos expresivos, fisiognómicos, analógicos, que no pueden ser reducidos a una medida directa, ni regulados por un código que aborda el sistema en términos de diferencias y oposiciones?

Invençao. En un nivel de alta información matemática está la *Grundlagenstudien aus Kibernetik und Geisteswissenschafr,* en donde se publican con frecuencia estudios de tema estético. Cfr. además, M. R. MAYENOWA, *Poetika i matematika,* Varsovia, 1965; H. KREUZER y R. GUZENHAUSEB, *Mathematik und Dichtung,* Nymphenburger Verlagshandlung, 1965.

[22] Véanse los análisis sobre los fenómenos visuales de ATTVEAVE, 1959; COONS y KRAEHENBUEHL, 1958; MEYER, 1967; SCHYCRA, 1965; y en los ya citados *Grundlagenstudien* (octubre, 1964) VOLKER STAHL, *information- wissenschaft una Musikanalyse*. Véanse además: R. ABERNATY, *Mathematical Lingüistica and Poetics*; T. SEBEOK, *Notes on the Digital Calculator as a Tool for Analyzing Literary Information*; I. FONAOY, *Informationgehalt von Wort und Laut in der Dichtung;* todos ellos en la sección sobre la aplicación de las matemáticas en la "poética", en *Poetics*, The Hagne, Mouton, 1961. Además, cfr. LOTMAN, 1967, con bibliografía.

De hecho, la validez de un razonamiento semiológico dependerá precisamente de la posibilidad de reducir lo que es expresivo, motivado, continuo, a lo arbitrario, lo discreto, lo convencional.

Como se verá en la segunda sección de este libro, el problema del signo icónico viene a ser el banco de pruebas de la semiótica, precisamente porque no suele presentarse a una codificación en términos estructurales. Pero la semiótica debe, examinar si esta dificultad de codificación es efectiva o se trataba de un «impasse» a que había llegado una ciencia de la comunicación menos rica en instrumentos y experiencias de lo que son hoy en día las disciplinas semióticas.

III.2. La investigación semiótica ha debido proceder a algunas selecciones, para llegar a este punto de totalización de su problemática. Una de éstas, extremadamente coherente en su problemática contra las estéticas de lo inefable y que ha anticipado el planteamiento de muchos problemas recientes, ha sido la de Galvano della Volpe. La *Crítica del Gusto* partía del principio de que la investigación estética no debía versar solamente sobre los problemas de la «palabra» sino también sobre los problemas sociales de la «lengua» y de los códigos en relación dialéctica con los mensajes.

Para poder relacionar el lenguaje poético con los códigos, éste debía reducirse a un sistema de diferencias expresadas en un enfoque racional, cuyo mecanismo podía generar todas las connotaciones y expresar toda la riqueza significativa del mensaje plurivalente. Como consecuencia, se prestaba una atención preferente a los valores codificables y se desconfiaba de los valores «musicales», que parecían irreductibles al código y escapaban a las reglas de la arbitrariedad y de la inmotivación del signo lingüístico; estos valores eran relegados a la categoría de actos «hedonísticos», de «complacencia gratuita extraestética». De ahí partía la repudiación de ciertos fenómenos fonéticos que según algunos críticos constituían el atractivo principal de ciertos versos; la desconfianza del ritmo separado de su significado; y la declaración de que el valor estético es lo que queda cuando la obra se traduce a otros soportes materiales, cuando los artificios musicales cambian de impacto pero queda una especie de designio racional, que no es otro que el razonamiento capaz de conservar —en otra lengua o reducido de poesía o prosa— el mismo sistema de relaciones

significantes. De esta manera la atención se concentraba en la estructura de los significados, considerando ritmo y sonido como «instrumentales externos», es decir, del orden del significante y por lo tanto, accidentales y mudables cuando el texto poético se trasladaba de un sistema semántico a otro.

Hemos dicho que era una elección necesaria en una determinada fase de la investigación estructuralista del mensaje estético; pero la semiótica ha de superar esta fase. En definitiva resulta contradictorio aceptar el concepto de oposición fonológica (vinculada a la forma de la expresión) como modelo de todas las estructuras semánticas superiores y a la vez reducir el valor de la cadena significante que es el plano de la expresión. Es fácil aceptar como legítima la codificación de los significantes en rasgos pertinentes, excluyéndola cuando se trata de los rasgos suprasegmentales.

III.3. En esta dirección, son muy importantes los estudios realizados sobre los que, por comodidad, vamos a llamar *niveles inferiores* de la comunicación y que son decisivos en la comunicación estética. En la segunda sección de este libro [B.1.], por ejemplo, analizamos las investigaciones de Ivan Fonagy sobre la «información del estilo verbal» y sobre la posibilidad de codificación (reconocimiento de la convencionalidad) de los *rasgos suprasegmentales y* de las *variantes facultativas.* Se trata de la posibilidad de que exista un *código prelingüístico* que, si no ha de servir para otra cosa, pueda actuar de código postlingüístico en ciertas traducciones puramente tonales del lenguaje verbal, como sucede con los lenguajes tamborileados o silbados. Recordemos también las investigaciones soviéticas sobre los niveles inferiores de la poesía, o los análisis estadísticos formalizados de los fenómenos rítmicos [Toporov, 1965; Kolmogorov, 1962]. E igualmente, la compleja cuestión de la expresión verbal de la emotividad y el problema de descubrir los rasgos pertinentes en el universo aparentemente continuo de los «gestos sonoros». Como decía Hjelmslev [1928, pág. 640], «es peligroso establecer como principio una distinción entre elementos gramaticales de un lado y los que se llaman extra-gramaticales de otro; entre un lenguaje intelectivo y un lenguaje afectivo. Los elementos extra-gramaticales o afectivos pueden, en efecto, obedecer a las reglas gramaticales y en parte quizás a otras reglas gramaticales que no hemos conseguido individualizar». Es el

problema de saber de qué forma las soluciones «configuracionales» o «expresivas» pueden ser organizadas en un sistema significativo de oposiciones convencionales; y —a la inversa—, para algunos es el mismo problema planteado por Trubeztkoy [1939, IV.4.], refiriéndose a las entidades fonológicas que él llama «enfáticas» y que, aun siendo convencionales, tienen funciones expresivas. En definitiva, tanto si estos fenómenos son codificables por un sistema de oposiciones o por simples secuencias graduadas [cfr. B.I.], es necesario descubrir la manera de organizar los subcódigos emotivos, siguiendo los modos rigurosos que han permitido organizar los códigos cognitivos [cfr. Stankiewicz, 1964, pág. 259]. Cabe esperar que algunas de las actuales investigaciones semióticas sobre los niveles inferiores de la comunicación puedan llegar a resultados interesantes que se añadan a los de la estilística estructural, dedicada a descubrir en ciertas soluciones artísticas *consideradas originales,* la presencia de esquemas retóricos convencionalizados, aunque utilizados en situaciones inéditas. Pero, incluso cuando el análisis estilístico va en busca de las desviaciones de la norma, pueden ser identificadas ciertas desviaciones que «no deben considerarse licencias poéticas o creaciones individuales», sino más bien «el resultado de manipulaciones del material lingüístico disponible y utilizaciones hábiles de las posibilidades inherentes al lenguaje hablado» (y el razonamiento es válido para todos los sistemas de reglas artísticas); de manera que la libertad creadora del artista resulta más relativa de lo que se cree y la mayor parte de las soluciones «expresivas» pueden ser consideradas como un producto de transacciones complicadas entre los miembros de un cuerpo social, que indican matrices combinatorias convenidas, aptas para producir variaciones individuales e inesperadas de un código reconocido [cfr. Stankiewicz, I960].

Todo esto sin duda sirve para reducir a lo social muchas manifestaciones que, con cierta precipitación, habían sido atribuidas al genio individual; pero también es indispensable un estudio de esta especie para una operación inversa. Porque, solamente cuando haya sido codificado todo lo codificable, la innovación puede ser individualizada y comprobada al poner en situación de crisis todos los códigos existentes.

III.4. Una investigación semiótica sobre el mensaje estético deberá dirigirse, por una parte, a identificar los *sistemas de convenciones* que regulan el tratamiento de los distintos niveles; y por otra, a analizar las *descargas informativas,* los tratamientos originales de las convenciones iniciales que se actualizan a cada nivel del mensaje, instituyendo el valor estético a través de la actuación del isomorfismo global que es el idiolecto estético. Un estudio de esta índole, que tiende a destacar los sistemas determinantes en contraposición con los fenómenos dé invención, en su doble aspecto de estudio de los códigos y estudio de los mensajes, es el que las escuelas semiótico-estructuralistas llaman «poética».[23]

IV. La lógica «abierta» de los significantes

IV.1. El estudio de los niveles del mensaje poético equivale al estudio de aquella *lógica de los significantes,* a través de la cual la obra desarrolla su doble función de estímulo para las interpretaciones y de control de su ámbito de libertad [Eco, 1962]. Como veremos en D.6., esta lógica de los significantes no es una cosa totalmente objetiva que precede al movimiento de atribución de un sentido y lo determina; no hemos hablado de códigos por casualidad, ni de convenciones que regulan los distintos niveles. Reconocer como «pertinente» y como «unidad» una *unidad pertinente,* significa reconocerla como unidad significante que el código relaciona a una unidad significada. Pero —visto como «dato» desde el punto de vista de la relación estética— esta lógica de los significantes determina el proceso abierto de interpretación. El mensaje, origen ofrecido al destinatario, propone

[23] "El objetivo principal de la poética es contestar a esta pregunta: ¿qué es lo que hace que un mensaje verbal se convierta en una obra de arte?... La poética se ocupa de los problemas de la estructura verbal, de la misma manera que el análisis pictórico tiene por objeto la estructura de la pintura... Resumiendo, algunas características de la poética no son solamente propias de la misma, sino que corresponden también a la ciencia del lenguaje, y a la teoría de los signos en conjunto, es decir, a la semiótica general" [JAKOBSON, I960]. Considerada como parte integrante de la lingüística, nacida de los estudios literarios de los formalistas rusos y de los estructuralistas de Praga, la poética puede servir de modelo de investigación para toda clase de signos; en tal caso se convierte, como proponemos aquí, en estudio semiótico de la comunicación con función estética. Para una crónica sobre los estudios de poética, véase V. A., *Poetics (Actas* de la Primera Conferencia Internacional sobre Poética, Varsovia, agosto 1960) The Bague, Mouton, 1961.

como forma significante a interpretar los grupos de significados (denotados y connotados). Al estructurarse de modo ambiguo respecto al código y transformando continuamente sus denotaciones en connotaciones, el mensaje estético nos impulsa a identificar en él códigos siempre distintos. En tal sentido, en su forma vacía hacemos confluir significados siempre nuevos, controlados por una lógica de los significantes Que mantiene tensa la dialéctica entre la libertad de interpretación y la fidelidad al contexto estructurado del mensaje. Sólo así se puede comprender por qué la contemplación de la obra de arte suscita siempre en nosotros aquella impresión de riqueza emotiva, de conocimiento siempre nuevo y profundo, que impulsaba a Croce a hablar de cosmicidad.

En el párrafo anterior hemos destacado qué tipo de reacciones emotivas suscita el mensaje estético. Ahora debemos recordar en qué sentido de mensaje ambiguo y autorreflexivo puede ser considerado como *instrumento de conocimiento.* Este conocimiento actúa, ya frente al código del cual ha partido el mensaje, ya frente a los referentes a que remiten los significantes, a través de la pantalla de los significados.

IV.2. Cuando se desencadena el juego de interpretaciones sucesivas, *la obra nos impulsa ante todo a reconsiderar el código* y *sus posibilidades.* Toda obra pone el código en crisis, pero a la vez lo potencia; pone de manifiesto repliegues insospechados, sutilezas ignoradas; violándolo, lo integra y reestructura (en el sentido de que después de la *Divina Comedia* la lengua italiana se enriqueció con nuevas posibilidades), varía la actitud de los que hablan, respecto a él. Pero a la vez, permite entrever en el código, cuando se examina de manera crítica, ciertas posibilidades de alusión, cosas que se pueden decir, cosas dichas que se refrescan y redescubren y que hasta entonces habían pasado inobservadas u olvidadas. Ésta es otra razón de la presunta impresión de cosmicidad. En una apretada relación dialéctica, el mensaje remite al código, la palabra a la lengua, y a la vez se nutre de ella. El destinatario advierte la nueva posibilidad lingüística y a través de ella *piensa* toda la lengua, sus posibilidades, el patrimonio de lo que puede decirse y de lo que ya se ha dicho, que el mensaje poético lleva dentro de sí como posibilidad entrevista en su fondo.

IV.3. Lo que hemos dicho se relaciona con una característica de la comunicación estética, teorizada por los formalistas rusos: *el efecto de distanciamiento.*

El efecto de distanciamiento se verifica al *desautomatizar* el lenguaje: éste nos ha acostumbrado a representar determinados hechos de acuerdo con determinadas leyes de combinación y siguiendo unas fórmulas fijas. De improviso, un autor emplea las palabras (u otro tipo de signos) de una manera distinta, para describir una cosa que siempre habíamos visto y conocido, y nuestra primera reacción es de *espaciamiento,* apenas somos capaces de reconocerla (este efecto se debe a la organización ambigua del mensaje respecto al código). A partir de esta sensación de «extrañeza» se procede a reconsiderar el mensaje, mirando la cosa descrita de otra manera y como es natural, también los medios de representación y el código a qué se refieren. El arte aumenta «la dificultad y la duración de la percepción», describe el objeto «como si lo viera por vez primera» (como si no existieran fórmulas para describirlo) y «la finalidad de la imagen no es acercar a nuestra comprensión la significación de que es vehículo, sino crear una percepción particular del objeto»; esto explica el uso poético de los arcaísmos, la dificultad y oscuridad de las creaciones artísticas que se presentan por primera vez ante el público no adiestrado, las mismas violaciones rítmicas que el arte opera, a la vez que parece elegir sus reglas áureas: «En arte hay orden; pero no hay ni tan sólo una columna de un templo griego que lo siga exactamente y el ritmo poético es un ritmo prosaico violado..., no se trata de un ritmo complejo, sino de una violación del ritmo, de una violación que no se puede prever; si esta violación se convierte en canon, pierde toda la fuerza que tenía como procedimiento - obstáculo». Así hablaba Sklovski en 1917, con algunas décadas de anticipación a las conclusiones análogas de la estética basada en la teoría de la información.[24]

---

[24] Aquí se plantea el problema de una explicación estructural de la "creatividad" artística. Por una parte, el análisis formalístico de Sklovski debía integrarse en una perspectiva estructural más rigurosa, utilizando incluso los métodos estadísticos de la teoría de la información, que no podía conocer. Por otra parte, la problemática de la desviación de la norma —que nos enseña cómo el acto creador ha violado la regla del código— ha de plantearse también el problema de cómo, en todo caso, la violación puede ser *aceptada,* reabsorbida, la mayoría de las veces, en el sistema de normas vigente. Avanzaremos la hipótesis de que el mecanismo "invención-aceptación-absorción", no puede ser totalmente explicado por un método estructuralista tradicional, sino que es

IV.4. La comprensión del mensaje estético se funda también en una dialéctica entre aceptación y repudio de los códigos y léxicos del emisor —por un lado— y la introducción o rechazo de los códigos y léxicos personales, por otro. Se trata de una dialéctica entre fidelidad y libertad de interpretación, en la que por un lado el destinatario intenta recoger las insinuaciones de la ambigüedad del mensaje y llenar la forma incierta con códigos adecuados; y por otro, las relaciones contextuales nos impulsan a considerarlo en la forma en que ha sido construido, como un acto de fidelidad al autor y al tiempo en que fue emitido [cfr. Pareyson, 1954].

En esta *dialéctica* entre *forma y apertura* (a nivel del mensaje) y entre *fidelidad e iniciativas,* a nivel del destinatario, se establece la actividad interpretativa de cualquier lector y, en una medida más rigurosa e inventiva, más libre y fiel a la vez, la actividad del crítico: en una recreación arqueológica de las circunstancias y de los códigos del emisor; en someter a prueba la forma significante para ver hasta qué punto resiste la introducción de nuevos sentidos, mediante códigos de enriquecimiento; en la repudiación de códigos arbitrarios que se insertan en el curso de la interpretación y no llegan a fundirse con los otros.[25]

---

preciso acudir a los términos de la gramática generativa de Chomsky. Véase, por ejemplo, CALBOLI, 1967. En particular, págs. 312-320, en donde se plantea de manera definitiva la legitimidad del *idiolecto estético:* "Cuando un poeta explica sus funciones y, a medida que asume la función poética de la lengua, se va separando del estándar lingüístico, ¿por qué él crea uno de propio?" ¿En virtud de qué reglas se producen estas desviaciones de la norma adquirida que constituía la virtualidad del sistema? Un criterio generativo que permitiera prever la serie infinita de nuevas proposiciones a generar de un conjunto definido de reglas, nos llevaría a examinar el problema de la invención artística, y de las posibilidades "abiertas" del código.

[25] Véase el esquema "Modelo del proceso de descodificación de un mensaje estético", al final de la sección A.

4. La definición semiótica de las ideologías

I. Sistema semiótica y visión del mundo

I.1. El esquema que concluye el razonamiento sobre el mensaje estético nos demuestra que cuanto más «abierto» está el mensaje a diferentes descodificaciones, tanto más influenciada está la selección de código y de subcódigos por las predisposiciones ideológicas del destinatario, además de las circunstancias de la comunicación.

En este sentido, la ideología se nos muestra como un residuo extrasemiótico (al igual que la circunstancia) que determina los acontecimientos semióticos. De la misma manera, siempre ha aparecido como residuo extrasemiótico el conocimiento precedente, el patrimonio del saber del destinatario, que tantas veces hemos visto actuar como catalizador semántico. Pero si la definición que hemos dado de sistema semántico global [cfr. A.2.VI.] se ha de considerar válida, no hay conocimiento previo que no esté estructurado en campos semánticos, en sistemas de unidades culturales y por ende, en sistemas de valores.

Sin duda hay una forma de conocimiento previo que podría escapar a la estructuración en campos semánticos: el conocimiento individual, la experiencia idiosincrásica válida para un solo sujeto. Pero 'cuando se habla de «ideología», en sus distintas acepciones, se entiende una visión del mundo condividida entre muchos parlantes y en el límite de la sociedad.

Por ello, estas visiones del mundo no son otra cosa que aspectos del sistema semántico global, una realidad ya segmentada.

I.2. Un sistema semántico como visión del mundo, por lo tanto, es una de las maneras posibles de dar forma al mundo, y como tal, constituye una *interpretación parcial* de éste, que puede ser revisada teóricamente cada vez que nuevos mensajes, al reestructurar semánticamente el código, introduzcan nuevas cadenas connotativas y por ello, nuevas atribuciones de valor. Un mensaje que afirme que /*los*

marcianos se comen a los niños/ [cfr. A.2.X.3.] no solamente carga el lesema /*marciano*/ con una connotación de «canibalismo», sino que carga toda la cadena de connotaciones que siguen con el atributo axiológico de «negativo». Está claro que una serie de mensajes que expliquen que los marcianos se comen a los niños, pero que se trata de niños de otra especie, de la misma manera que nosotros nos comemos a los «niños» de otros animales, podría llegar a cambiar la connotación axiológica global. Pero una revisión del código de este tipo implica una serie de mensajes con función metasemiótica (de juicios meta-semióticos) que someten a examen los códigos connotativos. Ésta es la función critica de la ciencia. Por lo general, un destinatario recurre a su patrimonio de conocimientos, a su propia visión parcial del mundo, para elegir los subcódigos que han de converger en el mensaje.

I.3. Definir esta visión parcial del mundo, esta segmentación prospectiva de la realidad, equivale a definir la ideología en el sentido marxista del término, es decir, como «falsa conciencia». Naturalmente, en la perspectiva marxista esta «falsa conciencia» surge como enmascaramiento teórico —con pretensiones de objetividad científica— de relaciones sociales concretas y de determinadas condiciones materiales de vida. En este caso, la ideología es un mensaje que partiendo de una descripción factual intenta su justificación teórica y gradualmente se incorpora a la sociedad como elemento del código. A la semiótica no le interesa saber cómo nace el mensaje ni cuáles son sus razones políticas o económicas; en cambio, sí le interesa saber en qué sentido el nuevo elemento del código puede llamarse «ideológico». Con este fin, intentaremos construir un modelo elemental de subcódigo ideológico, recurriendo a un modelo mecánico análogo al de A.l.

II. Un modelo comunicativo

II.1. Imaginemos un «container» dividido en dos compartimientos, Alfa y Beta, en uno de los cuales se ha practicado un pequeño orificio. En ambos se mueven las moléculas de gas a velocidades distintas. Como guarda del orificio hay lo que se llama en la teoría cinética de los gases «el demonio de Maxwell». El demonio es

un ser inteligente (cuya existencia contradice la segunda ley de la termodinámica) que hace que de Beta a Alfa solamente puedan pasar las moléculas más lentas, y de Alfa a Beta las más veloces. Por este procedimiento, el demonio consigue que se eleve la temperatura en Beta. Imaginemos que nuestro demonio, más inteligente aún que el de Maxwell, asigna a cada molécula que va de Alfa a Beta una velocidad estándar. Conociendo el número de moléculas y su velocidad, podemos comprobar tanto la presión como el calor, gracias a una única unidad de medida.

Imaginemos ahora que el demonio emite una señal cada vez que *n* moléculas pasan a Beta: cada unidad de señal comunica solamente la cantidad de moléculas que se estiman *pertinentes* a nuestros fines (por ejemplo, el cálculo del límite de tolerancia de calor y de presión, en una situación determinada). Nuestro plan es el que determina la regla de pertinencia.

Si el demonio, como emitente, tiene un código muy simple del tipo «si-no», basta una señal eléctrica (que llamaremos *Z)* para indicar la unidad de medida. La repetición intermitente de la misma señal indica la suma de unidades de medida. Supongamos ahora que /Z/ denote «mínimo» (de calor y de presión) y /ZZZZ/ denote «máximo». Si el destinatario es una máquina, registra estos valores y reacciona siguiendo las instrucciones recibidas. En este caso la señal es un *bit* de información, en la terminología adoptada en la cibernética. No es ningún signo ni la máquina comprende ningún «significado». La máquina se limita a un comportamiento de estímulo-respuesta y no elabora ningún comportamiento ségnico. Pero si, al contrario, el destinatario es un ser humano, su reacción transforma la señal en signo. Un significante *denota* un significado. Pero resulta que, al propio tiempo, el destinatario humano añade al significado denotativo uno o varios *significados connotativos.* El mensaje /ZZZZ/ podrá connotar «calor adecuado» (con la connotación accesoria de «bienestar») y en cambio en otras circunstancias connotará «presión excesiva» (con la connotación accesoria de «peligro»). El mensaje /ZZZZ/ puede connotar bienestar o peligro, según se hayan aceptado o no las connotaciones «calor adecuado» o «presión excesiva».

II.2. ¿Por qué un destinatario elige una connotación y no otra? La experiencia adquirida le ha enseñado lo que se puede esperar de la

situación denotada /ZZZZ/ y el patrimonio de conocimientos se ha estabilizado. Este patrimonio cultural representa un residuo extrasemiótico hasta que se transforma en ocasional o en idiosincrásico, no comunicando a nadie. Pero si la experiencia se ha socializado, el dato cultural pasa a ser elemento de un sistema semántico (con un subcódigo connotativo que establece, por ejemplo, una cadena de referencias prefijada, a partir del significante /ZZZZ/ por medio de su denotación, hasta llegar a la connotación «calor adecuado»).

Estamos ante una serie de sistemas semánticos de nivel secundario que oponen valores del tipo «deseable vs. peligro». Cada unidad de estos sistemas semánticos se convierte en el significado connotativo del significante representado por el significado denotativo del sistema semántico en el primer nivel (por ejemplo, el sistema que opone «máximo vs. mínimo») y cada unidad del sistema semántico del primer nivel se corresponde con determinadas unidades del sistema sintáctico (Z, ZZ, ZZZ, etc.).

En este punto, la experiencia adquirida, en cuanto «cultura», ya no es un residuo extraño al universo semiótico. Se organiza en estructura semiótica. Los sistemas de significados son homólogos a los sistemas de significantes y desde el punto de vista semiótico son reconocibles y predicables. Siguiendo a Hjelmslev, estamos ante una semiótica denotativa, que es el plano de expresión de una semiótica connotativa. Es evidente que los sistemas semánticos surgen de unas condiciones materiales de vida, pero la semiótica puede reconocerlos únicamente si la experiencia de estas condiciones de vida se ha codificado. En este punto, los elementos de la ideología como cultura pueden ser descritos por el sistema del lenguaje.

II.3. Recordemos que el mensaje /ZZZZ/ denota a la vez el máximo de calor y de presión y que por ello puede dar origen a dos connotaciones distintas («bienestar» o «peligro»), basándose en códigos igualmente legítimos. La elección de uno u otro está determinada por factores de orden práctico: podría ser bueno tener el máximo de calor, aun a riesgo de peligro, o bien aceptar un calor insuficiente antes que correr el riesgo de una explosión del recipiente. Este conjunto de valoraciones constituye el tipo de reconocimiento «ideológico» más amplio, y por lo tanto, un nuevo residuo

extrasemiótico. Pero si es socializado, este residuo se organiza de nuevo semióticamente. Así, puede existir un subcódigo connotativo que establezca /*máximo de energía*/= «máximo de productividad» y otro que establezca /*máximo de energía*/= «máximo bienestar de la sociedad» y por fin un subcódigo que establezca /*máximo bienestar de la sociedad*/= «justificación a cualquier precio». Y puede existir otro código que establezca /*respeto por la seguridad individual*/= «eliminación de cualquier riesgo posible». Estos sistemas de valores, que son sistemas semánticos, no se excluyen mutuamente y pueden encontrarse en un código más amplio que ofrezca reglas de transformación para traducir los sistemas más restringidos en términos de un sistema más completo. El mensaje lingüístico (si es cierto que posee función metasemiótica) podría ocuparse de estos controles y de estas transformaciones.

Pero supongamos que alguien, identificando el mensaje /ZZZZ/ con la connotación «bienestar», lo utilice siempre así. /ZZZZ/ se convierte casi en un símbolo, en el emblema de «bienestar». La conexión fija entre significante /ZZZZ/ e Idea de Bienestar actúa metafóricamente. Estamos ante un artificio retórico.[26]

Cuando /ZZZZ/ se convierte en la figura retórica que connota automáticamente «bienestar», todos los acontecimientos denotados por este significante asumen connotación optimista. Asociando constantemente el mensaje /ZZZZ/ con el subcódigo connotativo que establece /ZZZZ/ = «bienestar», consciente o inconscientemente rechazamos la posibilidad de aplicar al mensaje, eventualmente, la connotación de «peligro». A la luz de un sistema semántico más amplio, la segunda connotación es igualmente previsible (y el usuario lo sabe y lo sabía ya), pero el uso de la primera connotación optimista (impuesta o inducida) da al mensaje una función ideológica tija. El mensaje se ha convertido en instrumento ideológico que oculta todas las demás relaciones. La ideología hace la función de falsa conciencia. Desde el punto de vista semiótico, tenemos un mensaje esclerotizado

[26] Excluyamos el caso de que alguien emita el mensaje /ZZZZ/ cuando en el recipiente Beta no se produce la situación denotada habitualmente por /ZZZZ/. En este caso tenernos pura y simplemente una falsificación; esta falsificación podría desenmascararse recurriendo al referente, es decir, por una comprobación de lo que ocurre en Beta Pero esta comprobación no corresponde a la semiótica, que a lo más, puede determinar si /ZZZZ/ como mensaje, tiene o no características de "gramaticabilidad". En este sencillo caso de "falsedad" todavía no podemos hablar de uso ideológico del lenguaje, con la acepción de ideología como falsa conciencia y enmascaramiento.

que ha pasado a ser unidad significante de un subcódigo retórico; este significante connota un significado, como unidad semántica de un código ideológico. En este caso, el mensaje oculta (en lugar de comunicar) las condiciones materiales que debía expresar. Y ha llegado a este estadio porque ha asumido funciones mixtificadoras que nos impiden ver los distintos sistemas semánticos en la totalidad de sus relaciones mutuas. O sea, el mensaje no constituye una aproximación metasemiótica que conecta entre sí diferentes sistemas semánticos. Ésta debería ser la función «crítica» del lenguaje, capaz de mostrar cómo un significante puede tener diversos significados, de acuerdo con diferentes subcódigos. En lugar de ello, el mensaje se convierte en fórmula de connotación fija y bloquea el proceso crítico de metasemiosis.

A este nivel, la labor semiótica puede desarrollar su auténtico papel desmixtificador: un juicio metasemiótico debería mostrar que la relación entre un determinado uso de la lengua y un sistema semántico dado se ha cristalizado históricamente, bloqueando toda posibilidad de razonamiento metasemiótico. En cambio, la individualización de otros sistemas semánticos constituiría el mecanismo metasemiótico que nos permitiría desmixtificar la unión ficticia entre un uso retórico fosilizado y uno (solamente uno) de los sistemas semánticos separados artificialmente del cuadro general de todos ellos.

Con todo, podría darse un caso en el que el mensaje meta-semiotizado no fuera posible: aquel en que —siguiendo la acepción restrictiva de la hipótesis de Sapir - Whorf— la propia estructura sintáctica fuera la red ideológica, que «impone» ver el mundo de una manera determinada.

II.4. Volvamos a nuestro modelo. Hemos considerado el recipiente Alfa-Beta como fuente de información, correspondiendo al místico «referente» (que es una entidad extrasemiótica); el mensaje ha de comunicar lo que *(cosas* o *acontecimientos)* pasa en Beta. En este sentido, Beta estaba implícitamente considerado como un sistema natural en el que el demonio de Maxwell reducía la entropía, creando lo que Reichenbach llama un *branch system.* La semiótica no debía comprobar lo que pasaba en Beta, sino que debía controlar si los mensajes que se referían a Beta eran gramaticalmente correctos. Pero

cuando la semiótica del código como fuente de información ségnica, el sistema Alfa-Beta ya no puede considerarse como el modelo de un sistema natural, sino como el modelo de un sistema - código. Alfa - Beta es un sistema-código que permite transmitir determinadas informaciones y no otras. El demonio permite el paso solamente a las moléculas dotadas de una velocidad determinada (como sistema, selecciona únicamente determinados *rasgos distintivos*) y registra solamente una cantidad *n* de moléculas cada vez; las cantidades más bajas no se consideran *pertinentes,* son variantes facultativas o «alófonas».

Lo que puede decir el sistema Alfa-Beta está determinado por el demonio de Maxwell y cada código de hecho sigue el mismo principio de selectividad y atiende a las mismas selecciones de pertinencia.

¿Qué representa el demonio en el sistema Alfa-Beta (entendido como sistema-código)? Representa exactamente lo que hemos llamado «ideología». La ideología en este caso no es un residuo extrasemiótico, sino la misma *estructura del código.* Naturalmente, el problema asume diferentes aspectos, según se considere a nivel de léxico, gramatical o fonológico.

Ahora bien, en el sistema Alfa-Beta suceden los dos fenómenos. No solamente hay unas unidades de significado (mínimo Z; máximo ZZZZ, etc.), impuestas como pertinentes por la experiencia adquirida, sino que también hay una estructura sintáctica del código, condicionada por los elementos pertinentes del sistema semántico: la unidad de señal /Z/ denota solamente *n* moléculas (ni más ni menos); no existe un sistema para denotar un significado como $n-1$ por medio de otro significante. Además, sólo disponemos de algunas reglas de combinación: a cada Z se le puede añadir otra Z y la única lectura que permiten es de tipo aritmético (Z+Z+Z = ZZZ) y no algebraico (+Z—Z = 0).

¿Por qué está estructurado así el código? Son posibles dos respuestas:

a) La experiencia adquirida es la que, aceptando como pertinentes solamente unas unidades semánticas y no otras, ha impuesto un código con determinadas estructuras sintácticas; y por ello, la cultura ha determinado la estructura del código en todos sus niveles.

b) La estructura sintáctica del código precede a la individualización de los elementos pertinentes del significado; entonces, el sistema semántico no genera la estructura sintáctica del código, sino que

sucede lo contrario, y nos vemos obligados a considerar la estructura del mundo en los términos impuestos por el sistema de reglas generativas del código. En este caso, el lenguaje determina la cultura y no la cultura al lenguaje.

III. La eliminación ideológica de las ideologías

III.1. Ahora deberíamos hablar de los universales del lenguaje. El sistema Alfa-Beta sería un *branch system,* pero no como fenómeno cultural, sino como eventualidad natural.

Esta eventualidad natural es conocida como Mente o Espíritu Humano. Admitiendo esta solución, sería difícil hablar de la semiótica como de una crítica de las ideologías. La ideología sería la forma natural que los sistemas semánticos asumen, a falta de leyes sintácticas. Todo intento de crítica representaría a su vez la segmentación «ideológica» de la substancia del contenido. A todo esto contestamos con mayor detalle en D. Por ahora nos basta con formular esta observación.

III.2. Supongamos un mensaje metasemiótico A, que dice: «Estudiando la estructura profunda del lenguaje, descubrimos que todas las ideologías relativas se formulan de acuerdo con las leyes de un Legos Universal». Hasta que no se demuestre de manera incontrovertible que A es científicamente verdadero, A continúa siendo una típica y conocidísima fórmula ideológica. Lo ha sido durante toda la historia del pensamiento humano. A lo largo de los siglos ha adquirido las formas filosóficas más dispares, pero nadie puede negar que siempre ha sido una afirmación metafísica.

Si admitimos esta aserción metafísica, la «ideología» no será el dato cultural que la semiótica debe individualizar y resolver en términos propios: es un razonamiento filosófico que interviene para infiltrar el razonamiento metasemiótico que la semiótica hace sobre sus propias bases.

Solamente en el momento en que se demostrara la hipótesis de los Universales del Lenguaje, el mensaje A dejaría de ser «ideológico» (o metafísico), en cualquiera de las acepciones del término, para ser, a lo más, un mensaje metaideológico. Pero estamos obligados a señalar el peligro de un razonamiento semiótico que intente reducir la influencia de las ideologías sobre los códigos sintácticos, basándonos en una

hipótesis que hasta hoy ha sido ideológica. ¿Hasta qué punto su naturaleza ideológica no está condicionada por la demostración científica de la propia hipótesis?

III.3. Desde luego, hay una salida para este problema. Se puede argüir, como hemos dicho, que todo sistema sintáctico refleja la estructura de los sistemas semánticos, aunque *no completamente;* que el sistema sintáctico refleja la estructura de los sistemas semánticos *de una manera selectiva* y *no automática;* que la relación entre lenguaje y cultura no tiene solamente un sentido y que es *problemática;* que la lengua, como sistema primario de modelización, no está completamente determinada por los sistemas secundarios de modelización y puede calibrarlos y controlarlos *hasta cierto punto,* etc. Todo esto quiere decir que a base de códigos se pueden emitir mensajes ambiguos, altamente informativos, que obligan a los códigos a reestructurarse continuamente. A nivel de la *parole,* podemos poner en crisis la *langue,* y salir de esta manera de la prisión en la que la *langue* nos encierra. Y en realidad, en toda actividad semiótica y en toda circunstancia comunicativa nos comportamos así. Pero debe quedar claro que esta posibilidad no se puede definir teóricamente. Es un hecho empírico. Es la respuesta a las paradojas de Zenón: ponerse a andar. Como decía De Mauro [1965] en su *Introduzione alla semantica,* no se puede demostrar qué comunicamos ni de qué modo comunicamos, sin caer en numerosas aporías; sin embargo comunicamos.

Desde el punto de vista de una teoría semiótica, esta solución no es consoladora. La ciencia de los signos actualmente no ofrece consolaciones —al menos no ofrece las de la religión, la filosofía o las distintas ideologías.

Porque, en el análisis del sistema Alfa-Beta hemos olvidado una posibilidad: la de que, a pesar de nuestro sistema de sistemas semánticos, definido y situado armoniosamente por la semiótica, el recipiente, en un momento determinado, *explota.* Este acontecimiento no tiene estatuto semiótico y obligaría a la semiótica a reelaborar sus métodos y a reorganizar los distintos sistemas semánticos.

III.4. Esta circunstancia influiría particularmente en el proceso comunicativo. Sería la Muerte (individual o universal) como Circunstancia Final que bloquea el universo semiótico.

El hecho de que la semiótica haya podido deducir la muerte de un modelo cibernético no demuestra que la semiótica pueda exorcizar la muerte. Pero demuestra que puede y *debe* considerar también dentro de su cuadro —entre otros residuos— este Residuo Último.

5. El mensaje persuasivo: la retórica

Como hemos visto, la función estética se coloca en una posición dialéctica entre la información y las bandas de redundancia que la sostienen, aunque la redundancia tenga por objeto resaltar la información. El mensaje estético se opone al referencial, que es moderadamente redundante y tiende a reducir la ambigüedad al mínimo, eliminando la tensión informativa para no favorecer la contribución personal del destinatario. Pero en la mayor parte de nuestras relaciones de comunicación, las distintas funciones, dominadas por la emotiva, tienden a realizar un mensaje persuasivo.

I. Retórica antigua y retórica moderna

I.1. El razonamiento persuasivo ha sido codificado durante siglos por las retóricas.

En la antigüedad clásica se admitía la existencia de un razonamiento de tipo *apodíctico,* en el cual las conclusiones se extraían por silogismos de premisas indiscutibles, fundados sobre *primeros principios:* este tipo de razonamientos no admitía discusiones y se imponía por la propia autoridad de sus argumentos. Seguía el razonamiento *dialéctico,* que argumentaba sobre premisas probables, en las que eran lícitas y posibles al menos dos soluciones: el razonamiento tendía a decidir cuál de las dos era la más aceptable. En último término venía el razonamiento *retórico* qué, al igual que el dialéctico, partía de premisas probables y llegaba a conclusiones no apodícticas basándose en el silogismo retórico *(entimema);* pero la retórica no pretendía únicamente obtener un asentimiento racional, sino también un asentimiento emotivo; por tal razón *se* presentaba como una técnica para subyugar al oyente.

En los tiempos modernos, el área de los razonamientos apodícticos, fundados en la autoridad indiscutible de la lógica, se ha ido reduciendo y hoy solamente reconocemos la cualidad apodíctica en algunos sistemas lógicos que se deducen de axiomas indiscutibles. Los restantes tipos de razonamientos, que habían pertenecido a la lógica, a

la filosofía, a la teología, etcétera, se consideran razonamientos persuasivos que tienden a establecer argumentos no indiscutibles y a dirigir al interlocutor hacia una especie de consentimiento obtenido con el apoyo, no tanto de la autoridad de una *Razón Absoluta,* cuanto en la concurrencia de elementos emocionales, de valoraciones históricas, de motivaciones prácticas [cfr. Perelman, 1958].

Reducir a retórica la filosofía y otras formas de argumentación que en otras épocas se consideraban indiscutibles, es una conquista, si no de la razón, al menos de *lo razonable,* que introduce una actitud cautelosa ante cualquier fe fanática e intolerante.

En este sentido, la retórica entendida como *arte de la persuasión* —casi como un *engaño* sutil— pasa a tener la consideración de técnica del razonar humano, controlado por la duda, y sometido a todos los condicionamientos históricos, psicológicos, biológicos, de todo acto humano.

Pero hay diversos grados de razonamiento persuasivo. Entre ellos se cuentan una serie de gradaciones que van desde la persuasión honesta y cauta a la persuasión como engaño. O lo que es lo mismo, desde el razonamiento filosófico a las técnicas de *propaganda* y de la *persuasión de masas.*

I.2. Aristóteles distinguía tres tipos de razonamiento: el *deliberativo,* que se refería a lo que era más o menos útil para el perfeccionamiento de la vida en sociedad; el *judicial*, que se refería a lo que era justo e injusto, y el *epidíctico,* que se desarrollaba en elogios y censuras de algo.

Para convencer al auditor, el orador debía intentar demostrar que sus conclusiones derivaban de algunas *premisas* que no podían ser objeto de discusión, mediante un tipo de *argumentación* obvia que no podía ser puesta en duda. Premisas y argumentos se presentaban como modos de pensar sobre cuya pertinencia el oyente ya estaba convencido. Por lo tanto, la retórica no hacía más que reseñar estos modos de pensar, estas opiniones comunes y adquiridas, estas argumentaciones asimiladas por el cuerpo social, y que correspondían a unos sistemas de expectativas constituidos de antemano.

Para poner un ejemplo, un tipo de premisa podría ser: «todos los hombres aman a su madre»; se trata de una afirmación que no debería suscitar oposiciones, porque corresponde a una manera de pensar

difundida universalmente. También es premisa de este tipo: «es mejor ser instruido que ignorante». Algunos ejemplos probatorios pueden también valer como premisas, al igual que los recursos de autoridad (utilizados especialmente en los eslogans de propaganda y actualmente en los anuncios publicitarios: «de cada diez estrellas, nueve usan el jabón Lux») [cfr. R5.I1I.].

Sobre estas premisas se van articulando los argumentos: la retórica antigua las reunía en *lugares* es decir, bajo rúbricas generales, en unos almacenes de argumentaciones posibles, fórmulas generadoras de *entimemas,* o silogismos retóricos. Perelman, en su *Tratado sobre la argumentación* (en el que los lugares no se distinguen de las premisas, siguiendo una tradición post-aristotélica bastante justificada), cita algunos lugares que enfrentados, resultan contradictorios, aunque tomados aisladamente puedan parecer plenamente convincentes.

Véanse por ejemplo, los *lugares de cantidad* (en los que lo que es estadísticamente normal se convierte en normativo) y los lugares de cualidad (en los que lo normativo es solamente lo excepcional). En nuestra vida cotidiana, tanto la propaganda política como la exhortación religiosa, la publicidad o el discurso conmemorativo, quieren convencernos de lugares tan opuestos como: «todo el mundo hace esto, por lo tanto, tú también debes hacerlo» y —a la inversa— «todos lo hacen así, si tú lo haces de otra manera podrás distinguirte de los demás» (un proyecto de anuncio publicitario se fundaba en la capacidad que todos tenemos para aceptar con desenvoltura razonamientos opuestos: «muy pocas personas van a leer este libro: *¡entrad todos* a formar parte de este *núcleo selecto* de elegidos!»).

Para inclinar al oyente a prestar atención a premisas y argumentos, conviene estimular su atención: para esto sirven las *figuras traslativas y* las *figuras retóricas,* que no son sino embellecimientos gracias a los cuales el razonamiento parece nuevo, inusitado, con una nota de información imprevista [cfr. Lausberg, I960].

I.3. Podría intentarse una explicación semiótica de las distintas figuras retóricas, desarrollando la teoría de los interpretantes, tal como la configura el modelo Q [cfr. A.2.X1.].

Metáfora y metonimia fueron explicadas por Jakobson [1956], como dos formas de sustitución que actúan sobre el eje del paradigma una, y sobre el eje del sintagma la otra. Esta indicación es preciosa y se puede

entender pensando una vez más en la metáfora de la bandeja y de las bolitas, como en A.2. Sin duda es poco satisfactorio explicar la estructura de la metáfora recurriendo a una metáfora, pero recordemos que la metáfora de las bolitas solamente servía para descubrir cómo podía funcionar el modelo Q, en aquellos casos en que lo elemental de su formalización hacía imposible describir por medio de un gráfico bidimensional toda la complejidad de su funcionamiento. Esta solución (explicar la Metáfora por una metáfora) nos sugiere la idea de que las figuras retóricas constituyen una especie de cortocircuitos útiles para sugerir de manera analógica los problemas que no pueden analizarse a fondo. Volvamos, por tanto, a nuestras bolitas. Supongamos que se forma un código que plantea un sistema de relaciones paradigmáticas de este tipo:

A	vs.	B	vs.	C	vs.	D
↓		↓		↓		↓
X	vs.	Y	vs.	Z	vs.	K

en donde las líneas horizontales constituyen los ejes semánticos y las correlaciones verticales constituyen parejas connotativas fijas. Como se ve, este modelo recuerda la forma que adquiría en el caso del análisis del azúcar y los ciclamatos.

En el momento en que deseo designar la unidad cultural «A», para sorprender al oyente y obligarle a prestar atención al mensaje, puedo nombrar a /*B*/ en su lugar, o /*K*/. Esta sustitución constituye un ejemplo de metáfora. Una entidad está en lugar de otra en virtud de cierta semejanza. Pero la semejanza se debe al hecho de que en el código existían relaciones de sustitución ya fijas que de alguna manera unían las entidades sustituidas con las sustituyentes.

Cuando la conexión es inmediata, tenemos una metáfora fácil (tal es el caso de «A» sustituida por /*B*/ —sustitución por antonimia— o de «A» sustituida por /*X*/ —sustitución por connotación obvia). Cuando la conexión es mediata (sustitución de «A» por /*K*/) tenemos la metáfora atrevida, el «Witz», la agudeza.

Supongamos ahora que existe una práctica del lenguaje según la cual habitualmente se sustituye «A» por /*B*/. En este caso, «B» se convierte por convención en una de las posibles connotaciones de /*A*/. La metáfora, convertida en usual, entra a formar parte del código

y a la larga puede anquilosarse en una *catacresis* («el cuello de la botella», «la pata de la mesa»).

Pero es bien claro que la sustitución se ha producido por el hecho de que en el código existían conexiones, y por lo tanto, contigüidad. Lo que nos llevaría a afirmar que la metáfora reposa en una metonimia. Si el modelo Q se rige por una semiosis ilimitada, cada signo, más pronto o más tarde, adquiere conexiones con otro, y cada sustitución ha de depender de una conexión que el código prevé. Desde luego, se pueden producir conexiones en las que nadie ha pensado. En este caso, tenemos un mensaje ambiguo. La función estética del lenguaje tiende a crear conexiones no existentes aún, y por ello, a enriquecer las posibilidades del código. También en este caso la sustitución metafórica puede reposar en una práctica metonímica. Se puede pensar que en la práctica del razonamiento se han comprobado proximidades (esta vez sobre el eje del *sintagma),* por lo que dos significantes (y por lo tanto, dos unidades culturales significadas) se han visto conectadas. Por ejemplo, un mensaje que afirme por primera vez que «el Primer Ministro británico habita en Downing Street». Esta contigüidad puede inducir a la sustitución metonímica /*el comunicado de Downing Street*/ en lugar de «el comunicado del Primer Ministro». Desde aquel momento, la sustitución entra en la lógica de los interpretantes y «Downing Street» se convierte en una de las connotaciones de /*Primer Ministro británico*/ (o viceversa). Las eventuales sustituciones de este tipo podrían tener valor metafórico si no fuera por el hecho de que: *a)* para observar la sustitución se piensa, más que en el código, en la práctica de los mensajes; *b)* existe otra definición de metonimia, como sustitución del continente por el contenido. Pero esta contradicción nos ha de llevar a reconstruir las definiciones de la retórica tradicional por medio de un modelo semiótico más elemental, una matriz generativa más simple. Será interesante ver si otras figuras retóricas tradicionales pueden ser explicadas de la misma manera y si la explicación estructural de ellas está en una estructura de los campos semánticos, en la forma del árbol KF o en el campo global del modelo Q. La indicación de este otro límite de la semiótica nos sirve por ahora para demostrar la urgencia de una reinterpretación semiótica de los repertorios retóricos.

II. Retórica: una oscilación entre redundancia e información

II.1. Conviene ahora destacar una contradicción curiosa de la retórica:

- Por un lado, la retórica tiende a señalar la atención en un razonamiento que quiere convencer al oyente de algo que *ignora todavía, y* de una *manera inusitada*.(informativa).
- Por otro lado, este resultado se obtiene partiendo de algo que el oyente *sabe y quiere,* intentando demostrar que se trata de una conclusión natural.

Para resolver esta oscilación entre redundancia e información, es preciso distinguir dos sentidos de la palabra «retórica»:

a) La retórica como *técnica generativa,* es decir, como posesión de mecanismos argumentales que permiten generar argumentaciones persuasivas basadas en una dialéctica moderada entre información y redundancia.

b) La retórica como *depósito de técnicas argumentales ya comprobadas y* asimiladas por el cuerpo social. En esta última acepción, la retórica es un depósito de *soluciones codificadas* según las cuales, la persuasión solamente confirma el código de que se parte, mediante una redundancia final.

II.2. Estamos acostumbrados a identificar la retórica con la acepción *b.* De hecho, solamente llamamos retórico un razonamiento que emplea frases hechas y opiniones adquiridas, acicates emotivos ya consumidos, pero que aun son eficaces para los oyentes desprevenidos. Esto es así porque en una tradición secular de los manuales de retórica, cada vez que tenían que definir un mecanismo generativo (acepción *a*) lo hacían utilizando un ejemplo con una solución fosilizada (acepción *b).*

Pero cuando la retórica codifica formas de alguna cosa inesperada, como en la teoría de las figuras, no las codifica directamente, sino que codifica las *relaciones generales de lo inesperado.* La retórica no dice «la metonimia consiste en nombrar al rey por medio de la corona», sino que dice «la metonimia consiste en nombrar un objeto por medio de otro que tiene con el primero una relación de contigüidad». Esta

relación codificada puede ser llenada de modo inesperado por cualquiera.

Por otra parte, la retórica no codifica las relaciones de lo inusitado que se oponen a *todos* los sistemas de expectativas del código o de la psicología de los oyentes: solamente codifica las que, aun siendo inusitadas, *pueden integrarse en el sistema de expectativas del oyente.* A diferencia del discurso poético, que apoyándose en zonas de mínima redundancia (respetando al mínimo las expectativas del destinatario) impone al lector un esfuerzo interpretativo, una readaptación de los códigos que (en el arte contemporáneo) puede llegar a limites extremos de soportabilidad, la retórica codifica un tipo de información *juiciosa.* Lo inesperado se *regula* de tal manera que tanto lo inesperado como lo informativo intervienen, no para provocar o poner en crisis lo que ya se sabe, sino para persuadir, es decir, para reestructurar en parte lo que ya se sabe.

II.3. Naturalmente, todavía queda lugar para una retórica *nutritiva,* que persuade reestructurando en lo posible lo que ya es conocido; es la retórica que partiendo de premisas admitidas, las somete al examen de la razón, con el apoyo de otras premisas (como quien critica el lugar de la cantidad para apoyar el de la cualidad: «no debéis hacer esto porque lo hace todo el mundo y si lo hacéis vosotros, sois unos conformistas; debéis hacer lo que os distinga de los demás, porque el hombre solamente se realiza plenamente en los actos de responsabilidad innovadora»).

Pero existe también una retórica *consoladora,* que se apoya en la retórica del sentido *b* como depósito de cosas conocidas y adquiridas y finge informar, innovar, simplemente para excitar las expectativas del destinatario y, confirmando sus sistemas de esperanzas, hacerle consentir en lo que —consciente o inconscientemente— ya estaba de acuerdo.

III. La retórica como depósito de fórmulas adquiridas

III.1. En la acepción *b,* la retórica (depósito de formas adquiridas) es un *inmenso almacén de soluciones codificadas,* es decir, de fórmulas. Llega a aglutinar incluso ciertos códigos que

tradicionalmente no habían sido clasificados en el ámbito de las convenciones retóricas, tales como:

1) *Soluciones estilísticas* ya experimentadas y que precisamente por ello a los ojos del destinatario connotan "artisticidad" en bloque (el arte *kitsch* se basa en el uso de estos sintagmas con valor estilístico adquirido; en vez de proponer formas nuevas, halaga al público proponiendo formas ya experimentadas y cargadas de prestigio) [confróntese Eco, 1964].

2) *Sintagmas con un valor iconográfico fijo,* tal como aparecen en los mensajes figurativos en los que "natividad" se connota a través de una disposición de los personajes que obedece a ciertas reglas y convenciones; la "realeza" se sugiere por medio del recurso a posiciones y elementos de ambientación que constituyen un "lugar común", etcétera).

3) *Connotaciones prefijadas con valor emocional fijo:* la bandera en un campo de batalla, la referencia a la familia o al amor materno, términos como "honor", "patria", o "valor" (la prueba de que el término tiene un valor emocional prefijado la da una simple conmutación del significante sin que se altere mucho el significado, como cuando decimos "país" en lugar de "nación").

4) *Pruebas extra-técnicas* (como las llama Aristóteles), es decir, el recurso a soluciones de efecto emotivo seguro, más allá del valor comunicativo de los signos.

III.2. Los artificios aptos para provocar emociones no deberían catalogarse fuera de los sistemas de signos, ya que los signos tienen entre sus funciones propias, la de provocar emociones; más allá de los sistemas de signos sólo podrían existir estímulos. Una cebolla me hace llorar a título de estímulo, en cambio, la imagen de una escena desgarradora me hace llorar cuando la he percibido como signo.

No obstante, existen algunos sistemas de estímulos, sobre todo en las artes visuales, que funcionan como signos sin que aparentemente puedan ser codificados como tales, aunque susciten emociones. Estos estímulos pueden provocar: 1, reacciones inconscientes (son aquellos símbolos que el psicoanálisis clasifica, bien como símbolos del lenguaje personal del enfermo, bien como símbolos arquetípicos); 2, reacciones senso-motrices (estímulos violentos, como una luz que hace parpadear, o un grito repentino que sobresalta).

Este tipo de estímulos puede ser considerado: *a)* desde el punto de vista del destinatario; *b)* desde el punto de vista del emisor.

a) Desde el punto de vista del destinatario, evidentemente se trata de condicionamientos extra-semióticos, pero que intervienen para determinar la selección de subcódigos connotativos para descodificar los aspectos ségnicos del mensaje: disponen emotivamente para

interpretar el mensaje de cierta forma, y por ello se introducen en el circuito comunicativo.

b) Desde el punto de vista del emisor, hemos de suponer que articula estos estímulos porque conoce sus efectos. Por lo tanto, los articula como signos, a los que asigna una respuesta codificada y los dispone para promover determinadas selecciones interpretativas en el destinatario. Aunque en su destino no aparezcan como signos, en su origen se manipulan como a tales y por ello, su organización debe ser estudiada siguiendo la lógica del signo. Probablemente podrían llegar a ser definidos en términos de oposiciones y diferencias (sonido agudo -grave, rojo de fuego contra verde esmeralda, excitación contra calma, etc.).

En todo caso, se consideran sistemas de *estímulos presignificantes y* se utilizan precisamente porque han sido codificados como tales.

En otros términos, cuando en un intervalo televisivo se intercalan escenas de agua corriente y borbolleante, estas imágenes, además de denotar «agua» sirven de estímulos que predisponen a la calma y a la distensión; pero la semiótica sólo puede tomarlas en consideración cuando el emisor ha utilizado el estímulo como *convencionalmente capaz de producir determinados efectos.* No queda excluida la posibilidad de que, al menos en determinados arquetipos suficientemente teorizados, el mismo destinatario los entienda como signos convencionales y que al reconocimiento siga su efecto inconsciente.

De todas maneras, diremos que la comunicación es vaga (y la diferencia entre los significados pretendidos por el emisor y los que introduce el destinatario se acentúa) cuando el sistema, o el pseudosistema de los estímulos presignificantes no está controlado o no puede estarlo.

Todo ello prescindiendo de la hipótesis de que las señales sensomotrices y la misma dinámica de lo inconsciente puedan ser descritos en los términos de la teoría de la comunicación.

En este caso, la lógica de los estímulos sería la misma que la de los signos explícitos y convencionales y por lo tanto, hemos de examinar unos y otros independientemente de la intención y conocimientos del emisor y del destinatario.

Por ello, algunas corrientes del estructuralismo con base psicoanalítica (como la de Jacques Lacan), intentan buscar para los comportamientos del inconsciente el mismo tipo de reglas que rigen los códigos convencionales (que así se convertirían en *profundamente*

motivados), en un intento, ya mencionado, de reducir todos los comportamientos humanos a una misma estructura fundamental.

Sin adherirnos a estas interpretaciones diremos que *nos interesan los estímulos en la medida de que pueden ser codificados siguiendo determinadas convenciones históricas y sociales,* y los tomamos en consideración —en esta perspectiva semiótica— solamente bajo esta luz. Señalemos que no existe persuasión «oculta» en ambos polos del proceso comunicativo; uno de los dos —emisor o destinatario— sabe que la señal que se recibe tiene un sentido. Y en la medida en que existe un comercio cultural y una difusión de la cultura, creemos que los llamados estímulos ocultos tienden cada vez más a aparecer ante los destinatarios como fenómenos ségnicos.[27]

IV. Retórica e ideología

En este punto podemos volver sobre un problema ya planteado por Barthes [1964, B], el de la relación entre fórmulas retóricas y posiciones ideológicas. Ahora podemos desarrollarlo porque disponemos de una formalización semiótica [cfr. A.4.] de la ideología que nos permite considerarla como unidad cultural aparejable a una fórmula retórica como unidad significante. Ya era una opinión corriente que las fórmulas retóricas remitían a ciertas posiciones ideológicas. Es difícil que un político comunista, para indicar la exigencia de la lucha del Tercer Mundo contra las potencias occidentales diga /*la defensa del mundo libre*/, aunque considere que la autonomía de los pueblos coloniales sea la única manera de libertarlos. La fórmula retórica /*defensa del mundo libre*/ actualmente está estrechamente vinculada a posiciones políticas que se identifican con los Estados Unidos, sus aliados y sus opiniones ideológicas. Después de lo que hemos apuntado en A.4., estamos en disposición de identificar estas posiciones políticas, como segmentación del campo semántico global, con una «modelización del mundo» muy precisa, realizada y explicada por medio de modelos estructurales. Por ello resulta más fácil construir un código connotativo que haga corresponder a la expresión retórica citada la unidad ideológica individualizada. Naturalmente, la

[27] Para una aplicación al nivel icónico, véase B.5.II.

misma operación podría efectuarse con la fórmula /*ayuda fraternal a los aliados socialistas*/.

Individualizando estos códigos, cuando existen, la semiótica, como práctica del análisis de los mensajes, obtenida por medio de la hipotización de códigos (aunque sean débiles y provisionales), *resulta estar por debajo (o, por encima) del universo de los significantes y de sus significados más comunes y se mueve en el universo de las ideologías, que se reflejan en los modos preconstituidos del lenguaje.*

Una determinada manera de usar un lenguaje se identifica con determinada manera de pensar la sociedad. La ideología, bajo el prisma semiótico, se manifiesta como la connotación final de la cadena de connotaciones, o como la connotación de todas las connotaciones de un término.

IV.2. Pero si retórica e ideología están tan íntimamente relacionadas, ¿pueden actuar ambos movimientos independientemente el uno del otro?

Ciertamente, puede proponerse una revisión de las expectativas ideológicas recurriendo a la redundancia, a una función puramente referencial de los mensajes. Así, quien deseara sostener la tesis de la inmoralidad de la unión familiar (transtornando sin duda algunos sistemas de expectativas ideológicas) podría comunicar su decisión por medio de mensajes construidos siguiendo las reglas de la previsión retórica (del tipo: «yo sostengo que la familia no es núcleo natural y que su función es corruptora»).

Pero cada transtorno real de las expectativas ideológicas es efectivo en la medida en que *se realiza en mensajes que transtornan igualmente los sistemas de expectativas retóricas. Y cada transtorno profundo de las expectativas retóricas es a la vez una recapitulación de las expectativas ideológicas.* El arte de vanguardia se funda en este principio, incluso en sus momentos «formalistas» cuando, utilizando un código de manera altamente informativa, no solamente provoca una crisis, sino que obliga a replantear, en la crisis del código, la crisis de las ideologías con las que se identificaba [cfr. Eco, 1962].

IV.3. Pero la investigación semiótica nos enseña, no solamente las modalidades de renovación que los mensajes informativos ejercitan

frente a los códigos y las ideologías, *sino el movimiento continuo por el cual la información modifica códigos e ideologías y se traduce en nuevos códigos y en nuevas ideologías.* La obra de arte nos obliga a pensar la lengua de modo distinto y a ver el mundo con nuevos ojos; pero en el mismo momento que se propone como innovación se convierte en *modelo.* Instituye nuevos hábitos en el orden de los códigos y de las ideologías: después de su aparición, será más normal pensar la lengua de la manera que la obra la ha usado y ver el mundo de la manera que la obra lo ha expuesto. Se reestructuran nuevos códigos y nuevas expectativas ideológicas. Se reanuda el movimiento. El lector sensible que quiera captar la obra de arte del pasado en todo su frescor, no debe leerla solamente a la luz de sus propios códigos (nutridos y renovados por la aparición de la obra y por su asimilación por parte de la sociedad): debe descubrir el universo retórico e ideológico y las circunstancias comunicativas de las que partió. La *filología* realiza esta función que nos lleva, no a disecar la obra en una lectura académica, sino a descubrirla en las condiciones de novedad en que nació: *a reconstruir dentro de nosotros la situación de virginidad en que se encontraba el que la abordó por vez primera.* (Aunque la asimilación de sus modos comunicativos, estratificada con el curso del tiempo, sin duda nos ha preparado mejor, nos ha hecho más atentos a los sistemas de expectativas favorables, para leer la obra sin ceder al impacto de una información demasiado fuerte, como pudo haber sucedido a los contemporáneos que la rechazaron).

IV.5. A menudo la obra, como cualquier otro mensaje, *contiene sus propios códigos:* quien lee hoy los poemas homéricos extrae tal cantidad de nociones de los significados denotados, sobre el modo de pensar, vestir, comer, amar, hacer la guerra, de aquella gente, que puede perfectamente reconstruir sus sistemas de expectativas retóricas e ideológicas. En la obra están las claves para descubrirla inmersa en el ambiente de que surgió, las claves para relacionar el mensaje con los códigos originales, reconstruidos en un proceso de interpretación contextual.

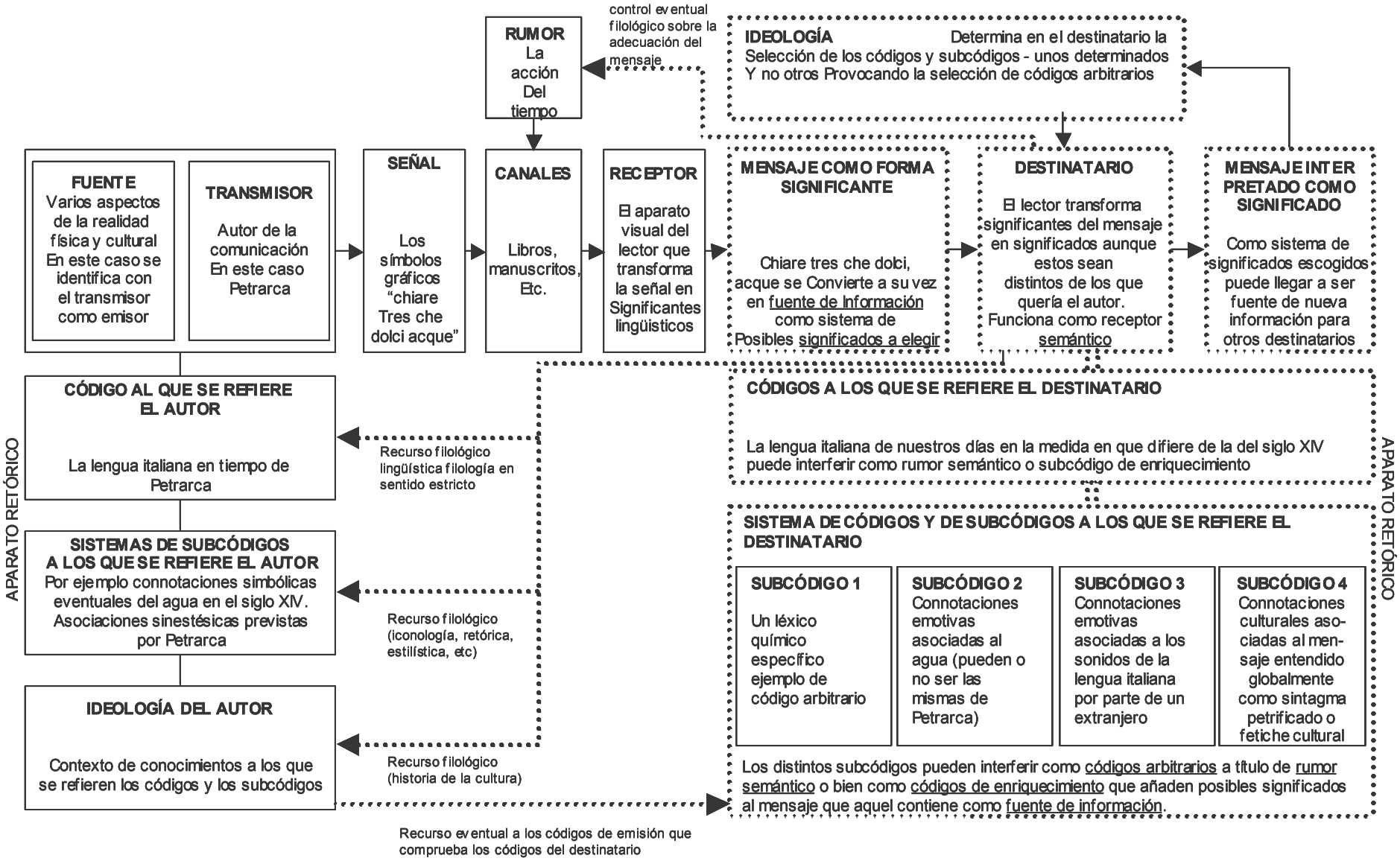
IV.6. Así pues, su lectura se desarrolla con una *oscilación continua,* que va del descubrimiento de los códigos originales que

sugiere, a un intento de lectura fiel, y de aquí a un retomo a los códigos y léxicos de hoy para experimentarlos en el mensaje; se procede a una continua confrontación y a una integración de todas las claves de lectura, disfrutando de la obra incluso por esta misma ambigüedad, que nace, no solamente por el uso informativo de los significantes respecto al código original, sino también por el uso informativo de los significantes puestos en relación con nuestros códigos de llegada.

Cada interpretación de la obra, llenando con significados nuevos la forma vacía y abierta del mensaje original (forma física que se ha mantenido inalterada durante siglos), da origen a nuevos mensajes significados, los cuales entran y enriquecen nuestros códigos y nuestros sistemas ideológicos, reestructurándolos, y preparando a los lectores futuros para una nueva situación interpretativa. Se trata de un movimiento continuo, siempre renovado, que la semiótica define y analiza en sus distintas fases, pero que *no puede prever* las formas concretas que ha de adoptar.

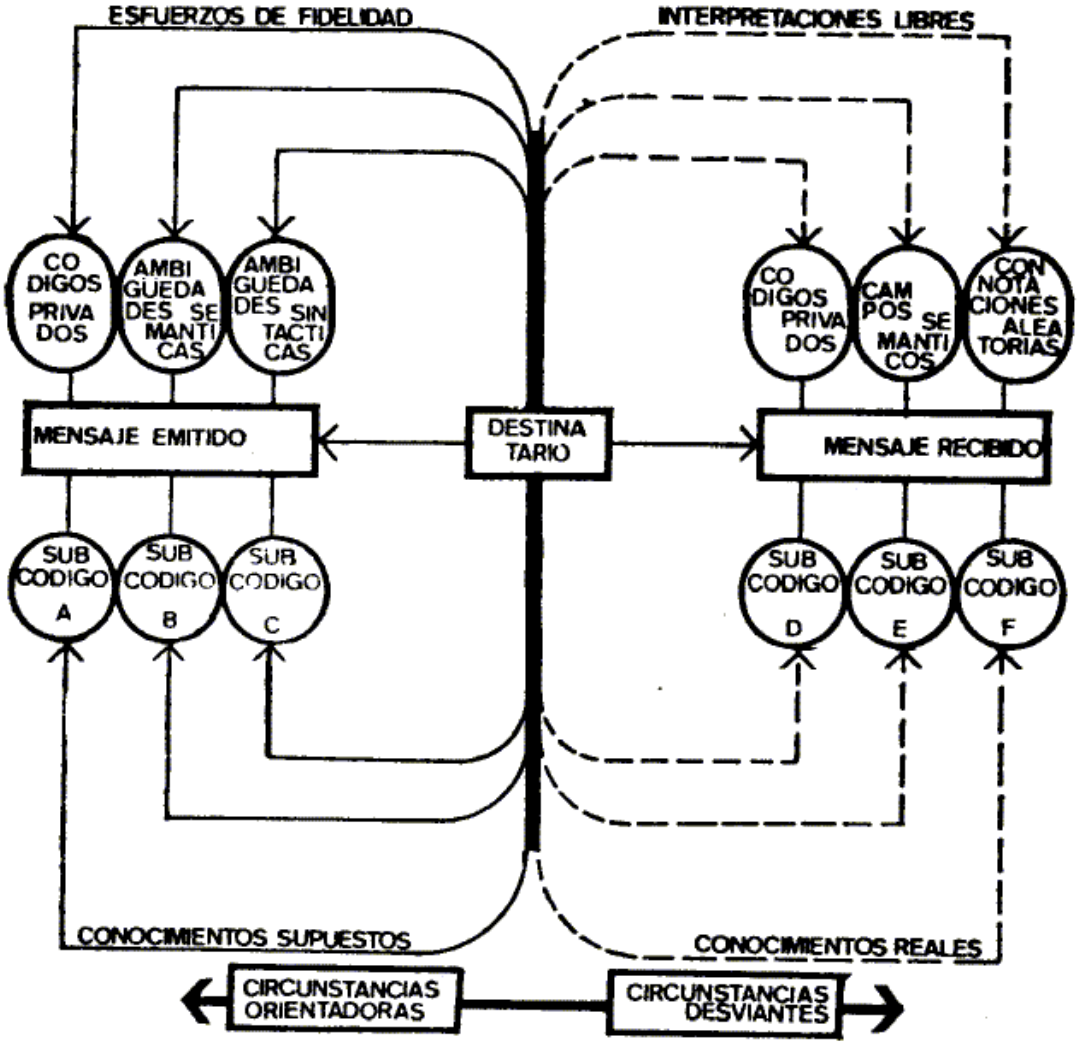
IV.7. La semiótica sabe que el mensaje crece, pero ignora cómo lo hará. Todo lo más, comparando el mensaje-significante, que no cambia, con los mensajes-significado que ha originado, puede delimitar un *campo de libertad,* más allá del cual no pueden pasar las lecturas, y reconocer en la obra como mensaje-significante, un *campo de determinación* que constituye su necesidad orgánica, la fuerza de su diagrama estructural, su capacidad para ofrecer, junto a una forma vacía, las indicaciones para rellenarla [Eco, 1962]. Aunque nada excluye que en una futura civilización, en la que los códigos de la época homérica sean irrecuperables, y en la que el universo de la comunicación haya sido nutrido por nuevos códigos imprevisibles, sea posible una lectura de los poemas homéricos que la semiótica no puede imaginar.

Esquema 3 MODELO DEL PROCESO DE DESCODIFICACIÓN DE UN MENSAJE POÉTICO



En este modelo se ha previsto un proceso de descodificación que puede abarcar desde un máximo de casualidad a un máximo de fidelidad. La casualidad se produce cuando el significante se refiere a códigos arbitrarios (por ejemplo, "agua" como compuesto químico; "agua" como aluvión en otro contexto, etc.). Por otra parte, la fidelidad sólo es posible en una continua dialéctica entre códigos del destinatario y códigos del emisor, en una especie de aproximación-alejamiento continuo. Una vez interpretado, el mensaje se ofrece a la comunidad de fruidores como una nueva forma significante que se interpreta a su vez (el Petrarca de De Sanctis. el Petrarca de Flora, etc.) y llega a constituir códigos de interpretación crítica.

Esquema 4 DESCODIFICACIÓN "ABERRANTE" EN LAS COMUNICACIONES DE MASA



En este modelo, cuando el destinatario no resuelve la *ambigüedad* del mensaje o no sabe realizar los actos de fidelidad necesarios para hallar los *códigos del emitente* (por deficiencias de conocimiento o por la presencia de *circunstancias desviatorias),* pasa a referirse a *códigos privados* e introduce *connotaciones aleatorias.*

Esquema 5 CLASIFICACIÓN DE LOS SIGNOS

En las páginas siguientes será conveniente tener presentes algunas distinciones sobre la naturaleza y la función del signo, tal como lo describe Charles Sanders Peirce: el signo puede ser considerado en cuanto a sí mismo, en cuanto al objeto a que se refiere, y en cuanto al interpretante.

Signo	En cuanto a sí mismo	★ ***qualisigno***: una sensación cromática, un tono vocal. ★ ***sinsigno***: un objeto o un suceso; una palabra sola es sinsigno en cuanto es réplica individual de un legisigno. ★ ***legisigno***: una convención, una ley, un nombre en cuanto respuesta lingüística convencional.
	En cuanto al objeto	★ ***icona:*** una imagen mental, un cuadro, un diagrama que tiene la misma forma de la relación representada, una metáfora. Tiene una natural semejanza con el objeto. ★ ***índice***: una escala graduada, un operador lógico, una señal, un grito, un pronombre demostrativo. Dirige la atención sobre un objeto por medio de un impulso ciego. ★ ***símbolo***: un sustantivo, un relato, un libro, una ley, una institución. A diferencia de los otros dos es convencional.
	En cuanto al interpretante	★ ***rema***: una función preposicional. Pero también un término, en cuanto al dicisigno que es un enunciado y al argumento, que es un razonamiento. ★ ***dicisigno***: un enunciado. Un rema completo. Una definición. ★ ***argumento***: un silogismo.

SECCIÓN B
LA MIRADA DISCRETA

(Semiótica de los mensajes visuales)

1. Los códigos visuales

I. Legitimidad de la investigación

I.1. Nadie duda de que se produzcan fenómenos de comunicación a nivel visual; pero es más problemático creer que tales fenómenos tengan carácter lingüístico.

La duda sobre el carácter lingüístico de los fenómenos visuales conduce en muchos casos a la negación de su valor de signo, como si el signo sólo pudiera existir a nivel de la comunicación verbal (que debe ser el ámbito exclusivo de la lingüística). Una tercera vía muy utilizada, aunque profundamente contradictoria, estriba en negar a lo visual el carácter de signo, aunque interpretándolo en términos lingüísticos.

La semiótica es una ciencia autónoma precisamente porque consigue formalizar distintos actos comunicativos y elaborar categorías como las de *código y mensaje* que comprenden, sin reducirlos, diversos fenómenos identificados por los lingüistas como los de la *lengua* y el *habla.* Hemos visto que la semiótica se servía de los resultados de la lingüística, que es la rama de aquélla que se ha desarrollado de una manera más rigurosa. Pero en nuestra investigación semiótica, la primera cosa que debemos advertir es que *no todos los fenómenos comunicativos pueden ser explicados por medio de categorías lingüísticas.*

De ahí nuestro interés en interpretar las comunicaciones visuales bajo el punto de vista semiótico: de esta manera podremos demostrar que la semiótica puede independizarse de la lingüística.

I.2. Si tomamos en consideración las distinciones triádicas del signo propuestas por Peirce, nos daremos cuenta de que a cada una de las

definiciones del signo puede corresponder un fenómeno de comunicación visual.

CONSIDERADO EN SÍ MISMO	⋆ ***qualisign:*** una mancha de color en un cuadro abstracto, el color de un vestido, etc. ⋆ ***sinsign:*** el retrato de Monna Lisa, la filmación en directo de la TV, un rótulo de carretera, etc. ⋆ ***legisign:*** una convención iconográfica, el modelo de la cruz, el tipo de templo de "planta circular", etc.
EN RELACIÓN AL OBJETO	⋆ ***icon:*** el retrato de Monna Lisa, un diagrama, una fórmula estructural, ... ⋆ ***index:*** una flecha indicadora, una mancha de aceite, ... ⋆ ***symbol:*** una señal de dirección prohibida, la cruz, una convención iconográfica, ...
EN RELACIÓN AL INTERPRETANTE	⋆ ***rhema:*** cualquier signo visual como término de un posible enunciado. ⋆ ***dicent:*** dos signos visuales unidos de manera que se pueda deducir una relación. ⋆ ***argument:*** un sintagma visual complejo que relaciona signos de tipo distinto; por ejemplo, el conjunto de señales de tráfico: "(debido a) carretera en mal estado, velocidad máxima 60 Km/h"..

Para nuestra investigación resultan muy interesantes las clasificaciones que se refieren al signo en relación con el propio objeto, y en este aspecto a nadie se le ocurrirá negar que los *símbolos* visuales forman parte de un «lenguaje» codificado.

Por lo que se refiere al *índice* (index) y al icono *(icon)* el problema es más discutible.

I.3. Peirce observaba que un índice es algo que dirige la atención sobre el objeto indicado por medio de un impulso ciego [2.306]. Es indudable que cuando veo señales mojadas en el suelo inmediatamente deduzco que ha caído agua; de la misma manera, cuando veo una flecha, me siento inclinado a seguir la dirección sugerida (siempre que esté interesado en esta comunicación, aunque de todas maneras siempre recojo la sugerencia de dirección). Cualquier índice visual me comunica algo, por medio de un impulso más o menos ciego, basándose en un sistema de convenciones o en un sistema de experiencias aprendidas.

De las huellas de un animal en el suelo puedo deducir su presencia, si he sido adiestrado para establecer una relación convencional entre aquel signo y el animal. Si las huellas son de algo que nunca he visto (y nadie me ha dicho de qué son) no reconozco al índice como a tal, sino que lo interpreto como accidente natural.

Por lo tanto, se puede afirmar perfectamente que todos los fenómenos visuales que pueden ser interpretados como índices también pueden ser considerados como *signos* convencionales. Una luz repentina que me hace parpadear me obliga a un comportamiento determinado por un impulso ciego, pero no produce ningún proceso semiótico; simplemente, se trata de un estímulo físico (un animal también cerraría los ojos). En cambio, cuando se difunde una luz rosada en el cielo y deduzco que va a salir el sol, reacciono ante la presencia de un signo que es reconocible por aprendizaje. El caso de los signos icónicos es distinto y más dudoso.

II. El signo icónico

II.1. Peirce definía los iconos como los signos que originariamente tienen cierta semejanza con el objeto a que se refieren [cfr. 2.276; 2.247]. Puede intuirse el sentido que para él tenía esta

«semejanza» entre un retrato y la persona retratada; por ejemplo, refiriéndose a los diagramas, decía que son signos icónicos porque reproducen la forma de las relaciones reales a que se refieren [2.281].

La definición de signo icónico tuvo un cierto éxito y Morris la recogió (a él se debe su difusión, porque era uno de los intentos más cómodos y en apariencia más satisfactorios para definir semánticamente una imagen). Para Morris, era icónico el signo que poseía alguna de las propiedades del objeto representado, o mejor, «que tenía las propiedades de sus denotados» [Morris, 1946].

II.2. El buen sentido, que hasta aquí parecía estar de acuerdo con esta definición, resulta engañoso porque nos damos cuenta de que, a la luz de este mismo buen sentido, la definición es una pura tautología. ¿Qué quiere decir que el retrato de la Reina Isabel pintado por Annigoni tiene las mismas propiedades que la Reina Isabel? El buen sentido contesta: tiene la misma forma de los ojos, de la nariz, de la boca, el mismo color de los cabellos, la misma estatura... Pero, ¿qué quiere decir «la misma forma de nariz»? La nariz tiene tres dimensiones y en cambio la imagen de la nariz solamente tiene dos. Mirada de cerca, la nariz tiene poros y protuberancias minúsculas y, a diferencia de la del retrato, su superficie no es lisa sino desigual. En la parte baja de la nariz hay dos orificios, en cambio, en la nariz del retrato sólo hay dos manchas oscuras que no perforan la tela.

En este caso el buen sentido coincide con el concepto de semiótica de Morris: «el retrato de una persona es icónico hasta cierto punto, pero no lo es del todo, porque la tela pintada no tiene la estructura de la piel, ni la facultad de hablar y de moverse que tiene la persona retratada. Una película cinematográfica es más icónica pero tampoco lo es del todo». Llevada a sus últimas consecuencias, la comprobación de Morris (y del buen sentido) lleva a la destrucción del concepto: «un signo totalmente icónico siempre denota, porque él mismo ya es un *denotatum»;* lo que equivale a decir que el verdadero y completo signo icónico de la reina Isabel no es el retrato de Annigoni sino la propia reina (o una eventual «doble» suya). El mismo Morris, más adelante corrige la rigidez de la noción y afirma que «un signo icónico, aunque recordado, es un signo semejante en algunos aspectos a lo que denota. En consecuencia, la iconocidad es una cuestión de grado». Y continuando sus razonamientos, dado que para referirse a los signos

icónicos no visuales llega a hablar de onomatopeyas, resulta evidente que la cuestión de grado es extremadamente elástica, porque la relación de iconicidad entre «kikirikí» y el canto del gallo es muy débil; tan débil que para los franceses el signo onomatopéyico es «cocquerico».

Todo el problema estriba en el sentido dado a la expresión «en algunos aspectos». El signo icónico es semejante a la cosa denotada *en algunos aspectos.* Esta es una definición que puede satisfacer al buen sentido, pero no a la semiótica.

II.3. Examinemos un anuncio publicitario. Una mano extendida me ofrece un vaso en el que desborda la espuma de la cerveza recién echada; la superficie exterior del vaso está cubierta por un fino velo de vapor que inmediatamente (como un *índice)* da la sensación de frío.

Es difícil no estar de acuerdo en que este sintagma visual es un signo icónico. No obstante, veamos *qué* propiedades tiene del objeto denotado. En la página no hay cerveza, ni vidrio, ni pátina húmeda y helada. Pero en realidad, cuando veo el vaso de cerveza (viejo problema psicológico que se va repitiendo en toda la historia de la filosofía) yo *percibo* cerveza, vidrio y hielo, pero no los *siento:* lo que siento son algunos estímulos visuales, colores, relaciones espaciales, incidencias de luz, etc. (aunque coordinados dentro de un campo perceptivo determinado), y los coordino (en una operación transaccional compleja) hasta que se genera una *estructura percibida* que, fundándose en experiencias adquiridas, provoca una serie de sinéstesis y me permite pensar: «cerveza helada en un vaso». En el diseño sucede lo mismo: advierto determinados estímulos visuales y los coordino en una estructura percibida. Elaboro los datos de experiencia facilitados por el diseño de la misma manera que elaboro los datos de experiencia facilitados por la sensación; los selecciono y los estructuro fundándome en sistemas de expectativas e implicaciones debidas a experiencias anteriores, y por lo tanto, mediante técnicas aprendidas, es decir, *basándome en códigos.* Pero en este caso la relación código-mensaje no se refiere a la naturaleza del signo icónico sino a la *misma mecánica de la percepción que, en su límite, puede ser considerada como un acto de comunicación,* como un proceso que se origina solamente cuando, basándose en un aprendizaje, ha dado

significado a ciertos estímulos y no a otros, [cfr. Piaget, 1961; Kilpatrick, 1961; *La perception,* 1955].

Así, una primera conclusión podría ser que *los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que —con exclusión de otros— permiten construir una estructura perceptiva que —fundada en códigos de experiencia adquirida— tenga el mismo «significado» que el de la experiencia real denotada por el signo icónico.*

En apariencia esta definición no debería contradecir la noción de signo icónico o de imagen como de algo que guarda una semejanza natural con el objeto real. Si «tener una semejanza natural» no significa ser un signo *arbitrario* sino un signo *motivado,* que adquiere sentido por la misma cosa representada y no por la convención representativa, en tal caso, hablar de semejanza natural o de signo que reproduce algunas de las condiciones de la percepción común debería ser lo mismo. La imagen (dibujada o fotografiada) habría de ser algo «enraizado en lo real», un ejemplo de «expresividad natural», inmanencia del sentido de la cosa,[28] presencia de la realidad en su significatividad espontánea.[29]

Pero si hemos puesto en duda la noción de signo icónico es precisamente porque la semiótica no puede detenerse en las apariencias y en la experiencia común. A la luz de la experiencia

---

[28] "L'image n'est l'indication d'autre chose qu'elle-même, mais la pseudo-présence de ce qu'elle-même contient... Il y a expression lorsque un sens est en quelque sorte immanente à une chose, se dégage d'elle directement, se *confond* avec sa *forme* même... L'expression naturelle (le paysage, le visage) et l'expression esthétique (la mélancolie du hautbois wagnérien) obéissent pour l'essentiel au même mécanisme sémiologique: le 'sens' se dégage naturellement de l'ensemble du signifiant, sans recours à un code" [CHRISTIAN METZ, *Le cinéma, langue ou langage?,* en *Communications,* n. 4]. Estas afirmaciones sobre la expresividad de la imagen no serían tan diferentes de aquellas a que nos han acostumbrado las estéticas intuitivas y románticas si no fueran hechas en el contexto de un razonamiento semiótico, y por lo tanto, si no pretendieran ser una conclusión de la investigación semiótica sobre algo que no se consigue aferrar. Las páginas que siguen precisamente quieren ir más allá. Estas posiciones están ya modificadas en Metz, 1968 [págs. 39-94] y 1970.

[29] La realidad no es otra cosa que el *cinema natural:* "el primero y principal de los lenguajes humanos puede ser la misma acción"; por ello, "las unidades mínimas de la lengua cinematográfica son los objetos reales que componen un encuadre". Así se expresa P. P. PASOLINI en *La lingua scritta dell'azione,* conferencia pronunciada en Pesaro en junio de 1966 y publicada en *Nuovi Argomenti,* abríl-junio 1966. Contestaremos adecuadamente a estas posiciones en B.4.I.

común no es necesario preguntar en qué mecanismos se basa la comunicación, porque basta con comunicar. A la luz de la experiencia común ni siquiera es necesario preguntarse en qué mecanismos se basa la percepción, porque basta con percibir. Pero la psicología en lo que se refiere a la percepción, y la semiología, en lo que se refiere a la comunicación, se instauran precisamente en el momento en que se quiere hacer inteligible un proceso «espontáneo» en apariencia.

El que podamos comunicar por signos verbales (arbitrarios, convencionales, articulados en unidades discretas) e incluso por medio de signos figurativos (que aparecen como naturales y motivados, ligados íntimamente con las cosas y en desarrollo dentro de una especie de continuum sensible), es un dato de la experiencia común: el problema semiótico de las comunicaciones visuales es saber qué sucede para que puedan aparecer *iguales a las cosas* un signo gráfico o fotográfico que no tienen ningún elemento material común con ellas.

Pero si no tienen elementos materiales comunes, puede ser que el signo figurativo comunique *formas relacionables iguales* por medio de soportes distintos. Todo el problema estriba precisamente en saber qué y cómo son estas relaciones y de qué modo se comunican. En otro caso, el reconocimiento de una simple espontaneidad y de una motivación de los signos icónicos es una especie de aceptación irracional de un fenómeno mágico y misterioso, inexplicable y que debemos aceptar por sus apariencias, con espíritu de devoción y reverencia.

II.4. ¿Por qué es icónica la representación de la pátina helada sobre el vaso? Porque, ante el fenómeno real, yo percibo la presencia de un estrato de materia transparente y uniforme sobre una determinada superficie, que con la luz da reflejos plateados. En el dibujo, sobre una superficie dada hay una pátina de materia que da reflejos plateados por medio del contraste entre tonos cromáticos distintos (que originan una impresión de luminosidad incidente). Se mantiene cierta relación entre los estímulos, tanto en el caso del dibujo como en la realidad, aunque el *soporte material* sea distinto. Podríamos decir que ha cambiado la substancia de expresión sin variar la forma. Pero, pensándolo mejor, nos daremos cuenta de que incluso esta presunta relación formal es un poco vaga. ¿Por qué la pátina dibujada,

sobre la que no incide ninguna luz sino que ésta está *representada,* parece que da reflejos plateados?

Si dibujo con una pluma la silueta de un caballo sobre una hoja de papel con una línea continua y elemental, todo el mundo podrá reconocer el caballo de mi dibujo; no obstante, la única propiedad que tiene el caballo del dibujo (una línea negra continua) es la única propiedad que el caballo verdadero *no tiene.* Mi dibujo consiste en un signo que delimita el «espacio interior = caballo», separándolo del «espacio exterior = no caballo», en tanto que el caballo verdadero no tiene esta propiedad. Por lo tanto, en mi dibujo *no he reproducido unas condiciones de percepción,* porque percibo el caballo fundándome en una gran cantidad de estímulos, ninguno de los cuales puede parangonarse a una línea continua.

Digamos pues que los *signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas* – por ello un determinado signo denota de una manera arbitraria una determinada condición perceptiva, o bien denota globalmente una cosa percibida reduciéndola arbitrariamente a una configuración gráfica simplificada.

II.5. Seleccionamos los aspectos fundamentales de lo percibido basándonos en *códigos de reconocimiento:* cuando vemos una cebra en el parque zoológico, los elementos que reconocemos inmediatamente (y que retenemos en la memoria) son las rayas y no la mandíbula, que se parece vagamente a la del asno o del mulo. Por ello, cuando dibujamos una cebra cuidamos de que se reconozcan las rayas aunque la forma del animal sea aproximada y —sin sus rayas— pudiera confundirse con un caballo. Pero supongamos que existe una tribu africana que únicamente conoce la cebra y la hiena como animales cuadrúpedos, e ignora a los caballos, a los asnos y los mulos: para reconocer a una cebra no les será necesario ver las rayas (podrán reconocerla igualmente de noche sin ver su piel) y para dibujarla será más importante insistir en la forma del cuello y en las patas, para distinguirla de la hiena, que también tiene rayas: las rayas, por lo tanto, ya no son un factor de diferenciación. Incluso los códigos de reconocimiento (o de la percepción) tienen en cuenta los aspectos *pertinentes* (cosa que ocurre con todos los códigos). La reconocibilidad del signo icónico depende de la selección de estos aspectos.

Pero las unidades pertinentes han de comunicarse. Por lo tanto, existe un código icónico que establece la equivalencia entre un signo gráfico determinado y una unidad pertinente del código de reconocimiento.

Observemos a un niño de cuatro años: se coloca estirado sobre una mesa y con el vientre como eje, empieza a girar con los brazos y las piernas extendidos, como la aguja de una brújula, mientras dice: «soy un helicóptero». De la compleja forma del helicóptero ha captado: *a)* las palas giratorias, que es el aspecto fundamental que lo distingue de otras máquinas; *b)* de las tres palas giratorias solamente ha captado la imagen de dos palas contrapuestas, como estructura elemental de cuya transformación se obtienen las diversas palas; *c)* de las dos palas, ha captado la relación geométrica fundamental, que es una línea recta como eje central y los giros de 360 grados. Captada esta relación de base, la reproduce *en y con* su propio cuerpo.

Ahora le pido que dibuje un helicóptero, pensando que, ya que ha captado la estructura elemental, la va a reproducir en un dibujo. En cambio, dibuja un cuerpo informe central en torno al cual *clava* unas formas paralelepipédicas, como espinas, en número indeterminado, y las va añadiendo sin orden, como si se tratara de un puercoespin, mientras dice: «esto son las alas».

Cuando utilizaba su propio cuerpo reducía la experiencia a una estructura extremadamente sencilla; y en cambio, con el lápiz convierte el objeto en una estructura bastante más compleja.

De una parte, con el cuerpo imitaba también el movimiento, que no consigue reproducir mediante el dibujo y que, en consecuencia, debe sugerir añadiendo cada vez más alas; el movimiento hubiera podido reproducirlo como lo haría un adulto, por ejemplo, dibujando varias líneas rectas con una intersección central, en forma de estrella. Resulta evidente que el niño aún no es capaz de codificar (gráficamente) el tipo de estructura que ha conseguido representar con el cuerpo, individualizándola y «modelizándola». Percibe el helicóptero, elabora modelos de reconocimiento, pero *no sabe establecer la equivalencia entre un signo gráfico convencionalizado y el rasgo pertinente del código de reconocimiento.*

Cuando consigue realizar esta operación (cosa que, a su edad, ya hace con el cuerpo humano, las casas y los automóviles) ya dibuja de manera reconocible. Sus figuras humanas ya forman parte de una «lengua», y en cambio su helicóptero es una imagen ambigua que debe

ser completada con una explicación verbal que establezca la equivalencia y haga el papel de código.[30]

II.6. En este punto, la definición de signo icónico como poseyendo *algunas* propiedades del objeto representado, resulta aún más problemática. Las propiedades que tiene en común con el objeto, ¿son las que se *ven* o las que se *saben?* Un niño dibuja un automóvil de perfil con las cuatro ruedas visibles: identifica y reproduce las propiedades que *sabe;* más adelante aprende a codificar sus signos y representa el automóvil con dos ruedas (y explica que las otras dos no se ven): en este caso reproduce solamente las propiedades que ve. El artista del Renacimiento reproduce las propiedades que ve, el pintor cubista las que sabe (en cambio el público normal está acostumbrado a reconocer solamente las que *ve* y no reconoce en el cuadro las que *sabe).* Por lo tanto, el signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas

Consideramos como imágenes convencionalizadas las que proceden de una convención iconológica absorbida aunque originariamente reprodujeran —por medio de convenciones gráficas— una experiencia perceptiva real (aunque en la actualidad sea excepcional). Un ejemplo típico es el de la representación gráfica del sol como un círculo del que parten diversas líneas radiales. La experiencia original del sol nos viene de mirarlo con los ojos entornados. En este caso se nos aparece como un punto luminoso del que parten rayos discontinuos. Admitiendo una determinada convención gráfica, estos rayos pueden ser representados por una serie de líneas rectas *negras* y el punto luminoso por un círculo *blanco.* A continuación, la convención iconográfica (que ha puesto en cifra la experiencia original), parece adaptarse también a la experiencia sofisticada y científica que tenemos del sol, entendido como esfera incandescente que emana *rayos* de luz. Pero la noción científica del'rayo luminoso es una abstracción influenciada precisamente por la iconografía clásica y por la geometría euclidiana, que había acompañado esta convención iconográfica. Ya sea que la luz se considere como fenómeno cuántico o como fenómeno

[30] Aquí hablamos de un uso referencial del signo icónico. Desde el punto de vista estético, el helicóptero puede ser apreciado por la frescura, el sentido de lo inmediato con que, sin poseer un código, el niño ha llegado a inventar sus propios signos.

ondulatorio, no tiene nada que ver con el rasgo convencional que denota rayo. Con todo, la representación esquemática del sol parece *imitar* bastante bien la idea científica del sol. Aunque, como hemos dicho, haya surgido como reproducción de las condiciones de percepción de una experiencia natural e ingenua, y en definitiva artificial: el sol visto con los ojos entornados. El hecho es que existen las relaciones, pero no entre la imagen icónica y el sol-objeto, sino entre la imagen icónica y la imagen abstracta del sol como entidad científica. Por ello, *la representación icónica esquemática reproduce algunas propiedades de otra representación esquemática* (la definición científica de esfera incandescente de la que parten unos rayos).

Así pues, *el código icónico establece las relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado. La relación se establece entre una unidad pertinente de un sistema semiótico, dependiendo de la codificación previa de una experiencia perceptiva.*

II.7. *Todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por la convención.* Frente al dibujante que representa un caballo por medio de una línea filiforme y continua que en la naturaleza no existe, el acuarelista puede presumir de que se atiene principalmente a datos naturales: pero cuando representa una casa sobre un fondo de cielo, no circunscribe la casa en un contorno, sino que reduce la diferencia entre figura y fondo a una diferencia de colores, y por lo tanto, de intensidad lumínica (que es el mismo principio a que se atenían los impresionistas cuando decían que las variaciones de intensidad luminosa eran diferencias de tonos). De todas las propiedades «reales» del objeto «casa» y del objeto «cielo» nuestro acuarelista escoge de hecho la menos estable y la más ambigua, es decir, la capacidad de absorber y de reflejar la luz. Y el que una diferencia de tono reproduzca una diferencia de absorción de la luz en una superficie opaca, depende una vez más de una convención. Y esta anotación es válida tanto para los iconos gráficos como para los fotográficos.

Este convencionalismo de los códigos imitativos ha sido destacado por Emest Gombrich en *Arte e Ilusión,* donde explica, como ejemplo, el fenómeno que le sucedió a Constable cuando elaboró una nueva técnica para resaltar la presencia de la luz en el paisaje. El cuadro de Constable *Wivenhoe Park* se inspiró en una poética de la reproducción científica de la realidad, y a nosotros nos parece simplemente

«fotográfico», con su representación minuciosa de los árboles, de los animales, del agua y de la luminosidad de una zona en la que da el sol. Hoy sabemos que su técnica de los contrastes tonales, cuando aparecieron por primera vez sus obras, no fue interpretada como una forma de imitación de las relaciones luminosas «reales», sino como una extraña arbitrariedad. Y con todo, Constable había inventado una manera nueva de *codificar nuestra percepción de la luz* y de transcribirla en la tela.

Para demostrar el convencionalismo de los sistemas de notación, Gombrich se refiere a dos fotografías del mismo ángulo de Wivenhoe Park las cuales demuestran que el parque de Constable tenía muy poco que ver con el de las fotografías, sin que por otra parte se demuestre que la fotografía sea el parámetro para juzgar sobre la iconicidad de la pintura. «¿Qué es lo que transcriben estas ilustraciones? Ciertamente no hay ni un centímetro cuadrado de fotografía que sea idéntico, por así decirlo, a la imagen que se podría obtener colocando un espejo en aquel lugar. Y se comprende. La fotografía en blanco y negro solamente da gradaciones de tono dentro de una gama muy limitada de grises. Evidentemente, ninguno de estos tonos corresponde a lo que llamamos realidad. La escala depende en gran parte de la selección que hace el fotógrafo en el momento de revelar y ampliar el negativo: es una cuestión de técnica. Las dos fotografías reproducidas proceden del mismo negativo. Una, ampliada con una escala limitada de grises, produce un efecto de luz velada; la otra, más contrastada, produce un efecto distinto. Y ni siquiera el grabado es una mera transcripción del negativo... Si esto es así en la humilde actividad de un fotógrafo, tanto más lo es en el artista. El artista no puede transcribir lo que ve: solamente puede traducirlo en los términos propios del medio de que dispone» [Grombich, 1956, cap. I].

Naturalmente, entendemos una solución técnica determinada como la representación de una experiencia natural porque en nosotros se ha formado un *sistema de expectativas* codificado que nos permite penetrar en el mundo de los signos del artista: «Nuestra lectura de los criptogramas del artista está influenciada por nuestra expectativa. Afrontamos la creación artística con aparatos receptores ya sintonizados. Confiamos en hallar un determinado sistema de notaciones, una determinada situación de los signos y nos disponemos a ponernos a tono con ella. Sobre este particular, la escultura ofrece

ejemplos mejores que la pintura. Cuando estamos frente a un busto sabemos lo que nos espera y normalmente no lo consideramos una cabeza truncada... Quizá por esta misma razón no nos choca la falta de color, de la misma manera que no nos extraña una fotografía en blanco y negro» [cap. V].

II.8. No habíamos definido los códigos icónicos sólo como la posibilidad de transcribir las condiciones perceptivas mediante un signo gráfico convencional: habíamos dicho también que *un signo puede denotar globalmente una cosa percibida,* reducida a una convención gráfica simplificada. Precisamente porque *seleccionamos* los rasgos pertinentes entre las condiciones de la percepción, se produce este fenómeno de *reducción* en casi todos los signos icónicos; pero se observa de una manera más absoluta en las imágenes estereotipadas, emblemas, abstracciones heráldicas. La silueta del niño que corre con los libros bajo el brazo, que hasta hace unos años indicaba la presencia de una escuela, cuando la veíamos en una carretera, denotaba por vía icónica «escolar». Y nosotros continuábamos viendo la representación de un alumno o un escolar, aunque ya hacía tiempo que los niños no llevaban gorra de marinero y pantalones largos como los del letrero. En la vida cotidiana nos cruzábamos con infinidad de escolares por la calle, pero en términos icónicos continuábamos pensando en el escolar como un niño con gorra de marinero y pantalones de golf. Se trataba sin duda de una *convención iconográfica* aceptada tácitamente, pero hay casos en que la representación icónica instaura una verdadera *enervación de la percepción,* de tal manera que tendemos a las cosas según las han venido representando los signos icónicos.

En el libro de Gombrich hay ejemplos muy notables de esta actitud. Desde Villard d'Honnecourt, el arquitecto y dibujante del siglo xiii que afirma que copia un león del natural y lo reproduce siguiendo las convenciones heráldicas de la época (su percepción del león está condicionada por los códigos icónicos en uso; o bien sus códigos de transcripción icónica no le permiten transcribir la percepción de otra manera; y probablemente está tan acostumbrado a sus propios códigos que cree que transcribe sus percepciones de una manera adecuada); a Durero que representa un rinoceronte cubierto de escamas superpuestas, y esta imagen del rinoceronte persiste constantemente al menos durante dos siglos y reaparece en los libros de los exploradores

y los zoólogos (los cuales han visto rinocerontes de verdad y saben que no tienen escamas superpuestas, pero no aciertan a representar las rugosidades de la piel de otra manera porque saben que solamente pueden denotar «rinoceronte» al destinatario del signo icónico por medio de aquellos signos gráficos convencionales) [cap. II].

Pero también es cierto que Durero y sus imitadores habían intentado reproducir de alguna manera determinadas condiciones perceptivas que la transcripción fotográfica del rinoceronte no transmite; en el libro de Gombrich, el dibujo de Durero al lado de la auténtica fotografía del rinoceronte, con la piel casi Usa y uniforme, hace reír; nosotros sabemos que examinando de cerca la piel de un rinoceronte podemos descubrir una trama de rugosidades que, bajo cierto aspecto (por ejemplo, en el caso de una comparación entre la piel humana y la piel del rinoceronte), el énfasis gráfico de Durero, al estilizar excesivamente las rugosidades para evidenciarlas, es más realista que la imagen fotográfica la. cual siguiendo una convención, sólo transmite las grandes masas de color y uniformiza las superficies opacas, que a lo más se distinguen por simples diferencias de tono.

II.9. Ante la presencia continua de los factores de codificación, incluso los fenómenos de «expresividad» de un dibujo se han de considerar de nuevo. Un curioso experimento que se ha hecho sobre la transcripción de expresiones de la cara en los cómics [Canziani, 1965] ha dado unos resultados inesperados. Generalmente se consideraba que los dibujos de los cómics (piénsese en los personajes de Walt Disney y de Jacovitti) sacrificaban muchos elementos realistas para obtener el máximo de expresividad; y que esta expresividad era inmediata, de tal manera que los niños, más que los adultos, captaban las distintas expresiones de alegría, de terror, de hambre, de ira, de hilaridad, etc., por medio de una especie de participación natural. El experimento ha demostrado que la capacidad de comprensión de las expresiones crece con la edad y con el grado de madurez, y es más reducida en los niños pequeños. Eso significa que en este caso la capacidad de reconocer la expresión de terror o de avaricia está en relación con un sistema de expectativas, con un código cultural, vinculado sin duda con los *códigos de la expresividad,* elaborados en otras épocas por las artes figurativas. En otros términos, si prosiguiéramos la investigación probablemente descubriríamos que

un determinado léxico de lo grotesco y de lo cómico se funda en expresiones y convenciones que remontan el arte expresionista a Goya, a Daumier, a los caricaturistas del siglo XIX, a Bruegel, y quizás a los dibujos cómicos de la pintura de los vasos griegos.

El hecho de que *generalmente vaya acompañado de inscripciones verbales* confirma que el signo icónico no siempre es tan representativo como se cree; porque, aun siendo reconocible, siempre aparece con cierta ambigüedad, denota más fácilmente lo universal que lo particular (el rinoceronte y no este rinoceronte); por ello, en las representaciones que tienden a una precisión referencial, exige que se le *ancle* a un texto verbal [Barthes, 1964 A].

En conclusión, lo que hemos dicho sobre el concepto de estructura es válido para el signo icónico. La estructura elaborada no reproduce una presunta estructura de la realidad sino que, mediante ciertas operaciones, articula una serie de relaciones-diferencias, de tal manera que estas operaciones, en relación con las de los elementos del modelo, sean las mismas que efectuamos cuando relacionamos perceptivamente los elementos pertinentes del objeto conocido.

Por lo tanto, *el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre los fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto.* Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto; puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que realizamos para construir el objeto de la percepción, con independencia de la materia en la que se realizan estas relaciones.

Con todo, en la vida cotidiana percibimos sin tener conciencia de la mecánica de la percepción y por lo tanto, sin plantear el problema de la existencia o del convencionalismo de lo que percibimos. De igual modo, ante los signos icónicos podemos afirmar que *se puede entender como a tal lo que parece reproducir algunas de las propiedades del objeto representado.* En este sentido, la definición de Morris, tan próxima a la del buen sentido, es utilizable *siempre que se tenga en cuenta que sirve de artificio cómodo, y* no pertenece al terreno científico.

III. La posibilidad de codificar los signos icónicos

III.1. Hemos visto que para realizar los equivalentes icónicos de la percepción se seleccionan ciertos aspectos pertinentes y no otros. Los niños de menos de cuatro años no consideran pertinente el tronco humano y representa al hombre solamente con la cabeza y las extremidades. Pero si a nivel de las grandes unidades de reconocimiento es posible catalogar elementos *pertinentes,* el problema es más difícil en niveles «microscópicos». Con las unidades pertinentes de la lengua verbal se puede hacer una catalogación muy precisa: rasgos distintivos, fonemas, monemas, todo es analizable.

En cambio, a nivel de los códigos icónicos nos encontramos ante un panorama más confuso. El universo de las comunicaciones visuales nos recuerda que comunicamos por medio de *códigos potentes* (como la lengua) y algunos *muy potentes* (como el alfabeto Morse) y por medio de *códigos débiles,* mal definidos, que mudan continuamente y en los que las variantes facultativas prevalecen sobre los rasgos pertinentes.

III.2. En la lengua italiana hay varias maneras de pronunciar la palabra *cavallo;* aspirando la «c» inicial a la toscana, o eliminando la «l» doble a la veneciana, con entonaciones y acentos diversos; con todo, se mantienen algunos fonemas no redundantes que definen los límites dentro de los cuales una determinada emisión de sonido tiene el significado de «caballo» y pasados los cuales la emisión de sonido ya no significa nada o significa otra cosa.

En cambio, *a nivel de representación gráfica disponemosde infinitas maneras de representar un caballo,* de sugerirlo, de evocarlo, entre claroscuros, de simbolizarlo con una pincelada caligráfica, de definirlo con realismo minucioso (con la posibilidad de denotar un caballo quieto, corriendo, en escorzo, rampante, con la cabeza inclinada para comer o beber, etc.); también es cierto que verbalmente puedo pronunciar «caballo» en cien lenguas y dialectos distintos; pero por muchos que sean, todos son codificables y catalogables, en tanto que las maneras de dibujar un caballo no son previsibles; y las lenguas y dialectos solamente son comprensibles para quien los aprende, en tanto que los códigos para dibujar un caballo tienen mayores posibilidades de ser utilizados, incluso por quienes nunca los han

conocido (aunque, a partir de determinado nivel de codificación, el reconocimiento sólo tiene lugar para quienes poseen el código).

III.3. Por otra parte, hemos apuntado que las codificaciones icónicas existen. Estamos, pues, ante el hecho de que *existen grandes bloques de codificación en los que es difícil discernir los elementos de articulación.* Puede precederse, por ejemplo, a una serie de pruebas de conmutación sucesivas para descubrir los rasgos que es preciso alterar para reducir la reconocibilidad del perfil de un caballo; pero esta operación apenas nos permitirá codificar un sector infinitesimal de todo el proceso de codificación icónica, precisamente el que se refiere a la esquematización de un objeto por medio de un contorno lineal.

En un sintagma icónico intervienen relaciones contextuales tan complejas que se hace difícil identificar en ellas los elementos pertinentes de las variantes facultativas. Incluso por el hecho de que la lengua opera por medio de rasgos discretos que se destacan en el continuum de sonidos posibles, en tanto que en los fenómenos icónicos se utiliza un continuum cromático sin solución de continuidad. Esto pasa en el mundo de la comunicación visual y no en el de la comunicación musical, en que el continuum sonoro se ha subdividido en unidades sonoras pertinentes y discretas (las notas del pentagrama); y si en la música contemporánea no se produce este fenómeno (y se vuelve a la utilización de *continuos* sonoros en los que se mezclan sonidos y ruidos en un magma indiferenciado), su ausencia ha permitido precisamente a los creadores de la identificación comunicación-lenguaje plantear el problema (que se puede resolver pero que existe) de la comunicabilidad de la música contemporánea [Ruwet, 1959].

III.4. En el continuum icónico no se destacan unidades pertinentes discretas y catalogables una vez para todas, sino que los aspectos pertinentes varían: unas veces son grandes configuraciones reconocibles por convención, otras son pequeños segmentos de líneas, puntos, espacios blancos, como sucede en un perfil humano, en el que un punto representa un ojo, un semicírculo un párpado, etc.; y en otro contexto sabemos que el mismo punto y el mismo semicírculo representan, por ejemplo, un plátano y un grano de uva. Por lo tanto, los signos del dibujo no son elementos de articulación correlativos a

los fonemas de la lengua porque no tienen valor posicional y oposicional, no significan por el hecho de aparecer y de no aparecer; pueden asumir significados contextuales (punto = ojo, cuando está inserto en una forma amigdaloide) sin tener significado propio, pero no se constituyen en sistema rígido de diferencias según el cual un punto significa en cuanto se opone a la línea recta o al círculo. Su valor posicional varía según la convención que instituye el tipo de dibujo, y puede variar según la mano del dibujante o cuando éste cambia de estilo. *Estamos ante una cantidad de idiolectos,* algunos de los cuales son reconocibles para muchos, otros son muy particulares y en ellos las variantes facultativas superan en mucho a las unidades pertinentes, o mejor, las variantes facultativas se convierten en unidades pertinentes o viceversa, según el código asumido por el dibujante (el cual pone en crisis, con absoluta libertad, un código preexistente y construye otro nuevo con los restos del anterior). *Por esta razón los códigos icónicos, si existen, son códigos débiles.*

Esto nos ayuda también a comprender que el que habla no nos parece particularmente dotado por el hecho de hablar, en cambio el que sabe dibujar ya nos parece distinto «de los demás», porque reconocemos en él la capacidad de articular los elementos de un código que no pertenece a todo el grupo; y le reconocemos una autonomía respecto a los sistemas normativos que no reconocemos a quienes hablan, con excepción de los poetas. El que dibuja viene a ser un técnico del idiolecto porque, aun cuando utiliza un código que todos reconocemos, lo hace con mayor originalidad, utilizando variantes facultativas, elementos de «estilo» individuales, en una forma que el que habla no introduce cuando ejercita su propia lengua [Metz, 1964, pág. 84].

III.5. Pero aun cuando el signo icónico excede en la individualización de las características de «estilo», no por ello el problema es distinto del que se plantea para las variantes facultativas y los elementos de entonación individual en el lenguaje verbal.

En un ensayo dedicado a la «Información del estilo verbal», Ivan Fonagy [1964] examina las variaciones del uso del código que se producen a nivel fonético. En tanto que el código fonológico prevé una serie de rasgos distintivos catalogados y diferenciados discretamente los unos de los otros, nosotros sabemos que el que habla, aun cuando

utiliza los fonemas previstos en su lengua propia, de una manera reconocible, los *colorea,* por así decirlo, con entonaciones individuales, ya sean los llamados *rasgos suprasegmentales* o las *variantes facultativas.* Las variantes facultativas son gestos sencillos de libre iniciativa en la ejecución de determinados sonidos (como lo pueden ser algunas pronunciaciones individuales o regionales), mientras que los rasgos suprasegmentales son verdaderos artificios significantes: por ejemplo, las entonaciones que damos a una frase para que exprese alternativamente temor, amenaza, miedo, etc. Una expresión del tipo «inténtalo» puede ser entonada de manera que quiera decir «¡ay de ti si lo intentas!», o bien, «por favor, hazlo, si me aprecias». Es evidente que estas entonaciones no son catalogables siguiendo sus rasgos discretos, pero pertenecen a un continuum que puede recorrer toda la escala de la tensión emotiva, de la aspereza a la ternura. Fonagy define estos modos de hablar como un segundo mensaje que se añade al normal y que se descodifica por otros medios, como si en la transmisión informativa hubiera dos tipos de transmisor a los que corresponderán dos tipos de receptor, uno capaz de transformar en mensaje los elementos que pertenecen al código lingüístico y otro relativo a los elementos de un *código prelingüístico.*

En primer lugar, Fonagy adelanta la hipótesis de que estos rasgos no discretos tienen una especie de «vínculo natural» con lo que quieren comunicar; que no son arbitrarios y que no forman un continuum paradigmático sin rasgos discretos; en una palabra, que en el ejercicio de estas facultades o variantes llamadas «libres» el que habla puede revelar cualidades de estilo y de autonomía ejecutiva que no podría ejercitar utilizando el código lingüístico. Se trata por tanto de la misma situación que hemos visto al hablar de los mensajes icónicos.

Con todo, el mismo Fonagy observa que estas variantes libres están sujetas a codificación; que la lengua contribuye continuamente a convencionalizar los mensajes prelingüísticos; observaciones que se comprenden mejor si se piensa que una misma entonación significa dos cosas distintas en dos lenguas diferentes (y la diversidad llega a su límite extremo en la comparación de las lenguas occidentales con otras como el idioma chino en el cual la entonación es un rasgo diferencial fundamental), y acaba citando un pasaje de Jakobson en el que se evoca una teoría de la comunicación (la lingüística fundiéndose con la teoría de la información), en un intento de someter las variaciones llamadas «libres» a un tratamiento riguroso basado en códigos

[Jakobson, 1961]. Por lo tanto, las variantes libres, que parecen naturalmente *expresivas,* se estructuran como sistemas de diferencias y oposiciones, aunque de una manera menos clara que los fonemas en el contexto de una lengua cultural, de un grupo que utiliza la lengua de una manera determinada; y más aún en el ámbito del uso privado de una persona singular que habla, en el cual las excepciones de la norma se organizan en un sistema de acontecimientos previsible [cfr. Spitzer, 1931; Stankiewicz, 1961]. Desde el grado máximo de la convencionalización total, hasta el mínimo del ejercicio del idiolecto, *todas las variaciones de entonación significan por convención* [Trager, 1964].

Lo que sucede con la lengua también sucede con los códigos icónicos. Hay un nivel en el que este fenómeno aparece claramente y sin equívocos, hasta el punto de que da lugar a clasificaciones de la historia del arte y de la psicología: cuando se denomina «graciosa», o «nerviosa», o «suelta», o «pesada»..., a cierta disposición de las líneas. Los psicólogos se valen de algunas configuraciones geométricas para sus tests, porque sirven de vehículo de determinadas tensiones y dinamismos: una línea inclinada sobre la que se posa una esfera en la parte alta comunica una sensación de inestabilidad y desequilibrio, una línea que tiene la esfera en la parte baja comunica éxtasis, final de un proceso, etc. Ahora bien, es evidente que estos diagramas comunican situaciones psicofisiológicas porque representan tensiones reales, inspirándose en la experiencia de la gravedad o en otros fenómenos análogos; pero también es evidente que las representan reconstruyendo las relaciones fundamentales en forma de modelo abstracto.

Y si, a primera vista, las representaciones de esta especie se refieren explícitamente al modelo conceptual de la relación comunicada, pronto adquieren valor convencional, y así en la línea «graciosa» no vemos el sentido de la agilidad, de la ligereza del movimiento sin esfuerzo, sino simplemente la «gracia» [cfr. por ej. Bayer, 1934].

En otros términos, si en una solución icónica especialmente informativa podemos recibir la impresión de «gracia», porque en ella descubrimos súbitamente la reconstrucción y el replanteamiento de experiencias perceptivas en la utilización ambigua e improbable de un signo (de emociones imaginadas antes como tensiones de tres líneas, a líneas puestas en tensión que nos recuerdan a las emociones) en realidad, en la mayoría de las impresiones de «gracia» que podemos descubrir en un anuncio publicitario, en un icono cualquiera, leemos la

connotación «gracia» en un signo que connota directamente la categoría estética (no la emoción primaria que ha dado lugar a la representación informativa, no el alejamiento de las normas icónicas para llegar a un nuevo proceso de asimilación y de convencionalismo). Estamos, por tanto, a nivel retórico.

En conclusión podemos decir que en los signos icónicos prevalece lo que en el lenguaje verbal llamamos variantes facultativas y rasgos suprasegmentales; y lo hacen quizás en una medida excesiva. Pero este reconocimiento no implica que se pueda afirmar que los signos icónicos escapan a toda clasificación y por lo tanto a la codificación [Metz, 1964, pág. 88].

IV. Analógico y digital

IV.l. Todo el razonamiento precedente tiende a demostrar que los signos icónicos son convencionales: es decir, que no poseen las propiedades de la cosa representada sino que transcriben según un *código* algunas condiciones de la experiencia.

Pero no nos explica si los códigos icónicos son analizables como los de la lengua verbal.

El código de la lengua verbal se compone de sistemas que estructuran unidades discretas: uno de los resultados más importantes de la lingüística contemporánea es el de haber eliminado modelos analógicos, incluso a nivel de aquellos fenómenos —como las entonaciones— que parecen escapar a estas clasificaciones y que precisamente aparentaban poseer cualidades icónicas [cfr. III.5.].

El problema del modelo analógico, tal como aparece en la tecnología de los computadores, nos permite alguna aclaración a este problema.

Sabemos que un calculador puede ser digital (es decir, que actúa por selecciones binarias y descompone el mensaje en elementos discretos) o bien analógico (expulsa, por ejemplo, el valor numérico por medio de la intensidad de una corriente, instituyendo una equivalencia rigurosa entre dos magnitudes). Los ingenieros de comunicación prefieren no hablar de código analógico, de la misma manera que hablan de código digital, y utilizan la expresión «modelo analógico».

En realidad, decir que una unidad discreta (o una suma de unidades discretas) «x» se corresponde con otra unidad discreta de otro sistema, supone precisamente la intervención de una convención codificadora.

Pero si una determinada intensidad de corriente se corresponde analógicamente, pongamos que con una determinada magnitud física, se establece esta correspondencia basándose en una semejanza precedente. Esta semejanza depende de la convención, pero la precede y la instituye.

En tal caso, el código no se explica por la convención que lo establece, sino que ha de buscar su propia justificación en algo precedente que no es código y que —nos damos cuenta de ello en este punto de nuestra investigación— es afín precisamente a la semejanza icónica: la intensidad de corriente tiene algunas de las propiedades de la magnitud numérica que representa. ¿Cuál es el defecto de un modelo analógico? Puede funcionar muy bien (como funciona la percepción o la representación icónica) pero no estamos en condiciones de explicarlo porque, en resumidas cuentas, no lo hemos producido nosotros.

Ahora bien, hay una razón para que la investigación semiótica se afane en demostrar que la base de la comunicación es convencional.

En cierto sentido, el movimiento semiótico que va del mensaje al código o viceversa, tiene una doble razón de ser: por un lado, intenta demostrar que todo mensaje reposa en una convención, porque solamente reconociendo la convención puede explicarse el mecanismo; por otro, intenta «producir» (o proponer) el mecanismo del código subyacente al mensaje, porque sólo produciéndolo puede conocerlo.

Se podría oponer la objeción de que ello no sucedería en los objetos «naturales», como por ejemplo un electrón o un proceso genético; en el sentido de que los objetos naturales pueden explicarse sin suponer que sean efecto de una convención. Pero la ciencia contemporánea, al elaborar modelos explicativos, nos ha demostrado que para conocer un objeto de los llamados naturales debe ser sometido al objeto artificial y convencionalizado que es el modelo explicativo: la fórmula de estructura para el objeto químico, el modelo atómico para el objeto subatómico, el modelo cibernético para el proceso genético. Los objetos naturales se conocen y modifican solamente cuando se conocen como objetos convencionales y artificiales. La luz no es ni la hipótesis ondulatoria ni la cuántica, la posición del electrón tal como resulta de la observación es, como explica Heisenberg, una falsificación del hecho (o el hecho como falsificación operativa).

Hemos visto que las explicaciones tradicionales del signo icónico no dan razón de su naturaleza (para que funcione como signo),

precisamente porque admiten que es natural y que reposa en un código no analizable, es decir, absolutamente analógico.

Es evidente, pues, la necesidad de mostrar (si se quiere admitir que el signo icónico es convencional) que reposa en un código no analógico sino digital- (porque basarlo en un modelo analógico equivaldría a una *petitio principii:* de hecho, modelo analógico quiere decir modelo icónico) [Peirce, 1931, 2. 247.309].

Debemos establecer, por tanto, que todo razonamiento precedente sobre la convencionalidad de los signos icónicos no tiene sentido hasta que se demuestre que los signos icónicos son mensajes fundados en códigos digitales.

Antes de dedicarnos a ello, hay que dejar sentado que:

a) Es suficiente demostrar que todos los códigos icónicos pueden ser reducidos a una estructura digital en teoría, aunque en la práctica no podamos analizarlos siempre como a tales.

b) Que esta demostración concierne una vez más (como en las ciencias de la naturaleza) al modo en que se intenta explicar los fenómenos de comunicación en su conjunto, y no implica ninguna afirmación ontológica final ni ninguna acepción definitiva sobre la estructura universal de la comunicación.

Aclaremos mejor estos puntos:

a) Puede suceder que algunos mensajes sean tan complejos que la individualización exhaustiva de las unidades discretas que lo componen a todos los niveles sea prácticamente imposible o antieconómica. En tal caso, bastará dejar sentado que en teoría es posible postularlas como fundadas digital-mente aunque en la práctica sea más cómodo estudiarlas mediante modelos analógicos. En tal caso hay que dejar establecido una especie de *principio de complementaridad* dentro de la semiótica, afín al de la física, según el cual el signo puede ser estudiado ya como icono ya como articulación de unidades discretas. Pero a diferencia de la física, la semiótica podría asumir que bajo esta ambivalencia explicativa, una de las claves de la explicación teóricamente podría englobar a la otra. Como observaba Roland Barthes, «el encuentro entre lo analógico y lo no analógico parece indiscutible, incluso en el seno de un mismo sistema. Con todo, la semiótica no puede contentarse con una descripción que reconoce el compromiso sin intentar sistematizarlo, dado que ésta no puede admitir una diferencia continua, desde el momento en que el sentido, como se verá, es articulación. Por lo tanto, es probable que a nivel

semiótico más general, se establezca una especie de circularidad entre lo analógico y lo inmotivado: existe la doble tendencia (complementaria) a naturalizar lo inmotivado y a intelectualizar lo motivado (es decir, a culturalizarlo). En fin, algunos aseguran que el mismo digitalismo, que es rival de lo analógico, bajo su forma más pura, el binarismo, es una reproducción de ciertos procesos fisiológicos, si es cierto que la vista y el oído funcionan por selecciones alternativas» [Barthes, 1964, A; cfr. II.4.3.].

b) Esta última afirmación nos lleva al segundo punto. En el estado actual de las investigaciones científicas, ¿qué significado tendría afirmar que la estructura digital (que se refiere a los códigos para explicarlos además de construirlos) es la estructura universal y objetiva de la comunicación?

Admitamos que nosotros entendemos el lenguaje por comparación de unidades discretas asociadas convencionalmente. ¿Cómo reconocemos una unidad discreta? ¿Cómo, a pesar de las variantes facultativas, distinguimos un fonema de otro? ¿Cómo reconocemos los rasgos pertinentes iguales en fonología? La respuesta debería ser: gracias a una semejanza icónica. En tal caso, la digitalización de códigos no habría hecho otra cosa que profundizar el interrogante inicial. Naturalmente, aquí intervendría el psicólogo que diría que los dos fonemas se perciben a base (como dice Barthes) de selecciones alternativas; que la percepción no es otra cosa que la centralización probabilista de elementos últimos ofrecidos por lo sensible que se seleccionan y coordinan a base de procesos binarios [Piaget, 1961]. Y podría terciar el neurofisiólogo para explicar que los procesos cerebrales tienen estructuras digitales. Pero incluso en la neurofisiología podría dudarse de que estos procesos digitales se reproduzcan por activación química y la activación química de una célula puede confrontarse con la activación química de otra, basándose en procesos analógicos... Probablemente a este nivel fundamental de los procesos de conocimiento se propondría de nuevo el principio de complementariedad entre lo analógico y lo digital [cfr. Sebeok, 1962].

Una sola reflexión nos tranquiliza en nuestra asunción inicial (es decir, al haber dejado sentado que se puede considerar digital cualquier proceso ségnico): la de que *de hecho* todo proceso ségnico, en un momento determinado, puede traducirse en términos digitales.

IV.2. A falta de explicaciones de este tipo, sin duda podremos contentarnos con modelos analógicos los cuales, si no se estructuran por medio de oposiciones binarias, se organizan en *grados* (no en «sí» y en «no», sino en «más y en «menos»). Estos modelos se pueden llamar «códigos», en cuanto no disuelven la discreción del continuo (y por lo tanto, no anulan la codificación), sino que fraccionan lo que aparece como continuo *en grados.* El fraccionamiento en grados supone, en lugar de una oposición entre «sí» y «no», el paso de «más» a «menos». Por ejemplo, en un código iconológico, dadas dos convencionalizaciones *x y z* de la actitud «sonrisa», se puede prever la forma z como más acentuada que *x y* procediendo en una dirección que, en el grado sucesivo, dé una forma y, próxima a una eventual forma *x,* que podría ser el grado inferior de la convencionalización de la forma «carcajada». Cabe preguntar si una convencionalización de esta especie es o no total y constitucionalmente irreductible a la binaria (y represente, por lo tanto, su constante alternativa, el otro polo de una oscilación continua entre lo cualitativo y lo cuantitativo) o bien si, a partir del momento en que se introducen grados en el continuo, estos grados ya no funcionan —en lo que se refiere a su poder de significación— por *exclusión recíproca,* implicando así cierta forma de oposición. La tendencia corriente también reconoce una oposición insoluble entre arbitrario y motivado [cfr. Stankiewicz, 1964; Bolinger, 1961; Sebeok, 1962; Jakobson, 1964, 1967; Valesio, 1967].

IV.3. Para esto, la ciencia musical nos ofrece un excelente modelo de investigación. La música, como la gramática de una tonalidad y elaboración de un sistema de notaciones, descompone un *continuum* de sonidos en unidades pertinentes (tonos y semitonos, compases del metrónomo, semicorcheas, etc.). Articulando estas unidades se pueden hacer *todos* los desarrollos musicales.

Se puede objetar que, aun cuando la notación prescribe la forma de hablar musicalmente, basándose en un *código* digital, el mensaje singular (la ejecución), se enriquece con numerosas variantes facultativas no codificadas. Hasta el punto de que un «glissando», un trino, un «rubato», la duración de una corona, se consideran «actos expresivos» (tanto en el lenguaje común como en la crítica).

Pero aun reconociendo estos aspectos expresivos, la ciencia de la notación musical procura codificar incluso las variantes. Codifica el

«trémolo», el «glissando», añade notaciones como «con sentimiento», etc. Se observará que estas notaciones no son digitales sino analógicas y proceden por grados *(más* o *menos)* definidos sumariamente. Pero si no son digitales, *son digitalizables,* con la salvedad de que la demostración no se produce a nivel de la notación por el intérprete, sino a nivel de los *códigos técnicos* de transcripción y de reproducción del sonido.

Cada mínima variación expresiva que la aguja del tocadiscos recoge en el surco del disco corresponde a un signo.

Se puede objetar que estos signos no se articulan en rasgos discretos, sino que actúan como un *continuum* de curvas, de oscilaciones más o menos acentuadas. Es cierto. Pero pensemos en el proceso físico por el cual se pasa desde este *continuum* de curvas graduadas —a través de una secuencia de señales eléctricas que sigue a una secuencia de vibraciones acústicas— a la recepción y a la retransmisión del sonido a través del amplificador. *Hemos vuelto al orden de las medidas digitalizables.*

Del surco a la aguja, hasta la entrada de los bloques electrónicos del amplificador, el sonido se ha reproducido a través de un *modelo continuo;* pero de los bloques electrónicos hasta la restitución física del sonido a través del amplificador, *el proceso se convierte en discreto.*

La ingeniería de las comunicaciones tiende cada vez más, incluso en las calculadoras, a reducir los modelos analógicos a códigos digitales. Y esta reducción siempre es posible.

IV.4. Otra prueba similar a la de la reproducción del sonido, nos la facilitan los recientes experimentos sobre reproducción y producción de imágenes. Estos experimentos se refieren tanto a la reproducción fotomecánica (fotografías e imágenes por reproducción en la prensa) donde se usan diversos tipos de tramas y plantillas, como a la producción de imágenes ¿cónicas por medio de computadores que transmiten informaciones operativas a ordenadores.

En los estudios sobre la formación de plantillas se discute precisamente sobre el número de elementos y sus combinaciones (lo cual enlaza con el problema del paradigma y del sintagma), que constituye una especie de código gráfico. En una trama se puede decidir si la unidad de percepción procede de un solo elemento mínimo o de combinaciones más amplias que surgen por la

disposición de varios elementos mínimos. En una palabra, sucede lo mismo que en el estudio de la lengua verbal, cuando se opta por examinar las unidades mínimas como fonemas o como rasgos distintivos.

Por ejemplo, William S. Huff [1967] ha producido y analizado algunas imágenes demostrando que podían componerse: *a)* de unidades elementales formadas por cuatro puntos de dos caras, que permite cinco posibilidades combinatorias; *b)* de una formación infinita de puntos de varios tamaños que permiten gradaciones continuas; *c)* de unidades elementales formadas por grupos de tres puntos con dos variaciones de tamaños, de tal manera que sus posibilidades combinatorias sustentan cuatro tipos de elementos (tres pequeños y ninguno grande; dos pequeños y uno grande; uno pequeño y dos grandes; ninguno pequeño y tres grandes); *d)* combinaciones de puntos de dos tamaños; *e)* etc.

En todos estos casos se plantea una pregunta: ¿Estamos todavía ante una serie de magnitudes analógicas? ¿O bien estamos ante una serie de unidades discretas, como los fonemas, que se distinguen unas de otras por una serie de rasgos distintivos? En este caso, los rasgos distintivos de las unidades gráficas mínimas, descritas por Huff, son sonido, densidad, forma, posición, y formato de los elementos, además de la configuración de la trama.

En todo caso, el mismo Huff plantea el problema de una reducción binaria del código gráfico: «Quizás el diseñador podrá explorar la situación de los mínimos mediante elementos de dos tamaños solamente, es decir, por medio de un sistema binario. Haciéndolo así, se. enfrentará a un problema formidable, ya que para mantener una superficie continua ha de escoger entre dos gradaciones texturales, de modo distinto de como se hace en el proceso fotomecánico. Quizás esta economía operativa, practicada por los estudiosos de la« tramas manuales, constituye una sutileza de escasa trascendencia para la técnica gráfica del computador, el cual, en teoría, tiene capacidad para formular las características de claroscuro de cualquier superficie, en armonía con el procedimiento fotomecánico. Con todo, nos parece que la gradación de tonos e intensidades de elementos de un solo tamaño, más que la gradación de elementos de un solo color y de varios tamaños, aunque sea una aventura muy sugestiva, es un esfuerzo condenado al fracaso por ser algo totalmente contrario a la simplicidad fundamental de los computadores digitales o binarios» [pág. 115].

Es evidente que la discusión de Huff se refiere a la posibilidad práctica de realización gráfica y no a las posibilidades teóricas de una reducción binaria absoluta del código. En este último sentido, parecen más certeros los ejemplos de Moles [1968] que nos muestran plantillas compuestas de un solo triángulo rectángulo colocado en el ángulo superior o en el ángulo inferior de un cuadrado, de manera que pueden funcionar en una posición de «lugar vacío» vs. «lugar lleno».

En todo caso, la discusión sobre las posibilidades binarias de las tramas en la reproducción fotomecánica (que obedece a criterios prácticos) se supera con la discusión sobre la posibilidad de realizar cualquier imagen icónica dando instrucciones digitales a un computador que luego las transmitirá a un ordenador analógico, más o menos como sucede en las relaciones entre bloques electrónicos y amplificadores, en el sistema del fonógrafo que se cita en IV.3.

A este respecto, actualmente existe una serie de documentos muy numerosa, todos ellos dedicados a las imágenes icónicas producidas por los computadores. Entre los textos teóricos más convincentes recordaremos los de Soulis y Ellis [1967] y los de Crable y Michael [1967].

Por ejemplo, el diseñador puede mantener un diálogo con el computador: «Una gran parte de los instrumentos de esta clase normalmente son dibujos lineales o microfilms que son explorados por medio de rayos catódicos y reducidos a una forma digital que el computador puede digerir... El diseñador puede enviar directamente modelos gráficos al computador. El computador puede traducirlos directamente a su forma digital. Con un programa de manipulación razonable, el computador puede recogerlos, y con ellos producir una forma alternativa que entrega al diseñador.» «Evidentemente el computador manipula digitalmente un ordenador el cual restringe la imagen por medios analógicos» [Soulis y Ellis, págs. 150-151]. Crable y Michael nos explican [pág. 157] que «cuando planeamos alguna cosa, hemos de decir también qué es lo que planeamos». El esquema operativo elegido normalmente se obtiene imaginando un sistema cartesiano de coordenadas bidimensionales, impuesto por el retículo CRT. En las dos direcciones, horizontal (x) y vertical (y) podemos asignar integradores para cada punto en el que *(electron team)* puede ser descargado digitalmente.

Los experimentos de reproducción e invención icónica por medio de computadores realizados, entre otros, en los laboratorios de la Bell

Telephones por Knowlton y Harmes, por el Computer Technique Group japonés, por Charles Csuri en la Ohio State University, por la Boeing Computer Graphics [cfr, por ejemplo, *Cybernetic Serendipity*, 1968], demuestran que la programación digital de los signos icónicos puede alcanzar grados de sofisticación y de complejidad muy elevados, y que su aumento solamente es cuestión de tiempo y de medios económicos.

Todo lo que se ha dicho no quiere decir (en sentido ontológico) que la imagen icónica sea «naturalmente» digital. Nos hemos negado a admitir dogmáticamente hipótesis como esta. Pero sí implica que cualquier imagen icónica pueda ser analizada y producida digitalmente, con lo que se confirma lo que dijimos: *a)* la distinción entre lo icónico y lo digital, como artificio práctico y cómodo, que en situaciones experimentales puede utilizarse para clasificar los diversos tipos de signo; *b)* la posibilidad teórica y experimental de reducir lo analógico a lo digital [cfr. Metz, 1970; Veron, 1970].

IV.5. Lo dicho en los párrafos anteriores puede conducirnos a una conclusión peligrosa: se podría pensar que la demostración de que los signos icónicos son digitales equivale a demostrar que son convencionales. Y como se puede comprobar fácilmente, es posible que existan procesos como el de la percepción y los procesos neurofisiológicos en general, que son (o pueden ser) digitales sin ser convencionales.

Para resumir, podemos hacer cuatro tipos de afirmaciones:

(x) los signos icónicos son «naturales»;

(y) los signos icónicos son «convencionales»;

(z) los signos icónicos son analógicos;

(k) los signos icónicos tienen estructura digital.

Ahora bien, no está demostrado en modo alguno que «si (k), en tal caso (x)», pero es posible que esta afirmación no excluya «si (z), en tal caso (y)». Por lo tanto, con mayor prudencia digamos que «admitir la hipótesis (k) nos ayuda a formular de una manera más comprensible la hipótesis (y)», aunque ambas hipótesis puedan formularse independientemente. Y en este punto, aún incierto y primitivo, se detienen, en el estado actual de la semiótica, nuestros conocimientos sobre el problema de la convencionalización posible de los signos icónicos.

2. El mito de la doble articulación

1. La peligrosa tendencia a considerar «inexplicable» lo que no puede ser explicado de un modo inmediato con los instrumentos que se tienen a mano, ha conducido a posiciones muy curiosas, y entre ellas a la de no reconocer la dignidad de lengua a los sistemas de comunicación que no poseen la doble articulación reconocida como constitutiva de la lengua verbal. Ante la presencia de códigos más débiles que los de la lengua, se decide que no son códigos; y ante la existencia de bloques de significados —como los que constituyen las imágenes ¿cónicas— se han adoptado dos soluciones opuestas: o bien la de negar la naturaleza del signo porque parecían inanalizables, o bien buscar a toda costa un tipo cualquiera de articulación que corresponda al de la lengua. Uno de los ejemplos más insidiosos (precisamente porque está elaborado con un poder de persuasión muy grande) son las observaciones de Claude Lévi-Strauss sobre la pintura abstracta y figurativa.

Sabemos que en la lengua existen unos elementos de primera articulación, dotados de significado *(los monemas),* que se combinan unos con otros para formar los sintagmas; y que estos elementos de articulación primaria pueden ser analizados ulteriormente por medio de los elementos de segunda articulación de que se componen. Estos son los *fonemas,* más limitados que los *monemas.* En una lengua intervienen infinitos (o mejor, indefinidos) *nonemas;* en cambio, los *fonemas* que la componen tienen un número limitado [Martinet, 1960, 1.3.].

En la lengua, la significación surge del juego mutuo entre estos dos tipos de elementos; pero no está demostrado que todo proceso significativo haya de producirsce de la misma manera.

En cambio, Lévi-Strauss sostiene que no existe lenguaje si no se cumplen estas condiciones.

2. En sus *Entretiens* [Lévi-Strauss, 1961] con un periodista radiofónico, ya había desarrollado una teoría de la obra de arte visual que anunciaba esta toma de posición, extendida más tarde en la «Ouverture» de *Le Cru et le Cuit:* en primer lugar reiteraba un concepto

del arte como signo icónico que ya había elaborado en *La pensée sauvage,* al hablar del arte como «modelo reducido» de la realidad. Según Lévi-Strauss, el arte sin duda es un fenómeno ségnico, pero está a medio camino entre el signo lingüístico y el objeto puro y simple. El arte es la toma de posesión de la naturaleza por parle de la cultura. El arte eleva al rango de significante a un objeto bruto, lo convierte en signo y descubre en él una estructura que estaba latente. Pero el arte comunica por medio de cierta relación entre el signo y el objeto que lo ha inspirado; y si no existiera esta relación de iconicidad no estaríamos ante una obra de arte sino ante un fenómeno de carácter lingüístico, arbitrario y convencional y si, por otra parte, el arte fuera una imitación total del objeto, ya no tendría el carácter de signo.

Si en el arte existe una relación sensible entre signos y objetos, es porque su iconicidad le permite adquirir un valor semántico; y si tiene un valor de signo es porque, de una manera u otra, tiene los mismos tipos de articulación que el lenguaje verbal. Estas afirmaciones, sentadas de una manera confusa en los *Entretiens,* se concretan en mayor precisión y rigor en la «Ouverture» de *Le* ***Cru*** *et le Cuit.*

3. El razonamiento es muy simple: la pintura, como la lengua verbal, articula unidades de nivel primario que reciben un significado y pueden ser parangonadas a los monemas (y aquí Lévi-Strauss alude claramente a las imágenes reconocibles, y por lo tanto, a los signos icónicos); y en un segundo nivel tenemos los equivalentes de los fonemas, formas y colores, que son unidades diferenciales desprovistas de significado autónomo. Las escuelas «no figurativas» renuncian al nivel primario y pretenden «contentarse con el segundo para subsistir». Caen en la misma trampa que la música atonal, pierden todo poder de comunicación y se inclinan hacia la «herejía del siglo», que es la pretensión de «querer construir un sistema de signos sobre un nivel de articulaciones único».

El texto de Lévi-Strauss, que se extiende de una manera bastante aguda sobre los problemas de la música tonal (en la que reconoce, por ejemplo, elementos de articulación primaria, los intervalos dotados de significado, y los sonidos aislados como elementos de articulación secundaria), en definitiva se reduce a una serie de afirmaciones más bien dogmáticas:

a) No existe lenguaje si no hay doble articulación.

b) La doble articulación no es móvil, los niveles no son sustituibles o intercambiables, sino que se fundan en convenciones culturales que a su vez se apoyan en exigencias naturales más profundas.

A estas afirmaciones dogmáticas debemos oponer (ofreciendo la prueba en el capítulo siguiente) las siguientes afirmaciones contrarias:

a) Hay códigos comunicativos con tipos de articulación distintos o con ninguna; la doble articulación no es un dogma.

b) Hay códigos en los que los niveles de comunicación son permutables [cfr. Schaeffer, 1966, cap. XVI]; y los sistemas de relaciones que regulan un código, si se deben a exigencias naturales, lo son a un nivel más profundo, en el sentido de que los distintos códigos pueden referirse a un código que los justifique a todos. Pero identificar este código que corresponde a las exigencias naturales con el código de la música tonal, por ejemplo, cuando todo el mundo sabe que éste ha surgido en un momento histórico determinado y que el oído occidental se ha habituado a él, y en cambio, rechazar los sistemas de relaciones atonales como si no se inspiraran en códigos comunicativos (y lo mismo podemos decir de las formas de pintura «no figurativa»), significa identificar la lengua con el metalenguaje posible que define ésta y otras lenguas a la vez.

4. Confundir las leyes de la música tonal con las leyes de la música *tout court* viene a ser como creer que las únicas combinaciones posibles con las 53 cartas del naipe francés son las que están previstas para el bridge, que en realidad es un subcódigo que permite jugar una infinidad de partidas distintas, pero que puede ser sustituido, utilizando las mismas 53 cartas, por el póquer, otro subcódigo que reestructura los elementos de articulación que son las cartas, atribuyéndoles un valor combinatorio distinto y constituyendo valores significantes a los fines de la partida (pareja, trío, color, etc.). Es evidente que un código de juego (póquer, bridge, gin-rami) aisla solamente algunas de las posibles combinaciones que permiten las cartas y se equivocaría quien creyera que sólo pueden escogerse aquéllas[31]. Y si es cierto que las 53 cartas ya constituyen una selección operada en el continuum de valores posicionales posibles —como sucede con las notas de la escala temperada— está claro que con este

[31] Considérese además que según los juegos se eliminan algunos elementos como privados de valor opositivo (por ejemplo, en el póquer los valores dos a seis). Los "tarots", en cambio, enriquecen el mazo con otros valores como los "triunfos".

código pueden construirse subcódigos distintos (de la misma manera que existen juegos de cartas que escogen un número determinado de cartas —las cuarenta cartas de la baraja napolitana, las treinta y dos del *skat* alemán, etc.). El verdadero *código* que rige los juegos de cartas es una matriz combinatoria que puede ser y es estudiada en la teoría de los juegos; y sería muy conveniente que una ciencia musical se ocupara de las matrices combinatorias que permiten la existencia de sistemas de atracciones distintos; *pero Lévi-Strauss identifica las cartas con el bridge, confunde un acontecimiento con la estructura profunda que fundamenta acontecimientos múltiples.*

5. El ejemplo de las cartas, sobre todo, nos lleva a un problema muy importante en nuestra investigación. ¿El código de los naipes tiene dos articulaciones?

Si el léxico del póquer ha sido posible por la atribución de determinados significados a una articulación particular de varias cartas (tres ases de color distinto son iguales a «trío», cuatro ases iguales a «póquer»), hemos de considerar las combinaciones de cartas como verdaderas y auténticas «palabras» significantes, en tanto que las cartas que se combinan son elementos de segunda articulación.

Con todo, las 53 cartas no se distinguen solamente por la posición que adoptan en el sistema sino también por una posición doble. Se oponen como valores distintos dentro de una escala jerárquica del mismo *color* (as, dos, tres, ..., diez, valet, dama, rey) y se oponen como valores jerárquicos pertenecientes a cuatro escalas de *color* distinto.

Por lo tanto, dos «dieces» se combinan entre ellos para formar «pareja»; un diez, un valet, una dama y un rey se combinan para formar «escalera», y si son todos del mismo color se combinan para formar «escalera real».

Así pues, algunos valores son pertinentes en relación con determinadas combinaciones significantes y otros lo son para otras.

Pero la carta, ¿es el término último, inanalizable, de una posible articulación? Si el «siete de corazón» constituye un valor posicional respecto al «seis» y respecto al «siete de trébol», ¿qué es el «as de corazón» sino el elemento de una ulterior articulación más analítica?

La primera respuesta posible es que el jugador (el que «habla» la «lengua» de las cartas) de hecho no ha de articular la unidad de base si ya la encuentra articulada (as, dos, tres, ..., diez, valet, dama, rey); pero la reflexión, si resulta lógica para quien juega al póquer, parece más

discutible para quien juega al mus, en donde se cuentan los puntos. Para una primera respuesta véase B.3.I.2.E.

6. Estas consideraciones nos obligan a reconocer que el problema de las articulaciones de una lengua es más bien complejo. Se hace necesaria una doble decisión metodológica: *a)* reservar el nombre de «lengua» a los códigos del lenguaje verbal, en los que es indiscutible la existencia de una doble articulación; *b)* considerar los demás sistemas de signos como «códigos» y examinar si existen o no códigos con más de una articulación.

3. Articulaciones de los códigos visuales

I. Figuras, signos, semas

I.1. *Es un error creer: a)* que todo acto de comunicación se funda en una «lengua» afín a los códigos del lenguaje verbal; *b)* que toda lengua debe tener dos articulaciones fijas. *Es mucho más productivo subscribir: a)* que todo acto comunicativo se funda en un código; *b)* que todo código *no* tiene necesariamente dos articulaciones fijas (que no sean *dos* y que no sean *fijas).*

En una investigación sobre este tema, Luis Prieto [1966] recuerda que la segunda articulación está a nivel de los elementos que no constituyen factores del significado denotado por los elementos de primera articulación, y que solamente tienen valor diferencial (de posición y de oposición); y decide llamarlos *figuras* (dado que, una vez abandonado el modelo de la lengua verbal, ya no se pueden llamar fonemas); en cambio, los elementos de primera articulación (equivalentes a los monemas) serán los *signos* (que denotan o connotan un significado).

Prieto decide llamar *sema* a un signo particular cuyo significado corresponde no a un signo, sino a un *enunciado* de la lengua. Por ejemplo, la señal de dirección prohibida, si aparece únicamente como un signo visual dotado de un solo significado, no puede ser relacionado con un signo verbal equivalente sino con un *enunciado equivalente* («dirección prohibida», o bien «prohibido pasar por esta calle en esta dirección»).

La silueta más esquemática de caballo no corresponde solamente al signo verbal «caballo» sino también a toda una serie de enunciados posibles como «caballo de pie y de perfil», «caballo con cuatro patas», «aquí hay un caballo», «esto es un caballo», etc.

Estamos en presencia de *figuras, signos y semas,* y en seguida nos daremos cuenta de que todos los presuntos signos visuales en realidad son *semas, o enunciados icónicos*[32]

Según Prieto, *es posible encontrar semas descomponibles en figuras, pero no en otros semas;* es decir, descomponibles en elementos de valor diferencial pero todavía desprovistos de significado.

I.2. Siguiendo las sugerencias de Prieto, intentamos ahora enumerar diversos tipos de códigos con diversos tipos de articulación, extrayendo la mayoría de los ejemplos de los códigos visuales:

A. CÓDIGOS SIN ARTICULACIÓN: comprenden semas que no pueden descomponerse. Ejemplos:

a) Códigos con sema único (por ejemplo, el bastón blanco de un ciego; su presencia significa "soy ciego" y en cambio, su ausencia no tiene significado alternativo, como sucede a veces con los "códigos con significante cero").

b) Códigos con significante cero (el estandarte de un buque almirante; su presencia significa "presencia del almirante a bordo" y su ausencia "ausencia del almirante"; las luces de cambio de dirección del automóvil, cuya ausencia significa "voy en dirección recta", ...).

c) El semáforo (cada sema indica que hay que practicar una operación; los semas no son articulables entre sí para formar una señal más compleja, ni son descomponibles).

d) Líneas de autobús señaladas con números de una cifra o con letras del alfabeto.

B. CÓDIGOS CON SEGUNDA ARTICULACIÓN SOLAMENTE: Los semas no se pueden descomponer en signos, sino en figuras que no representan fracciones de significado. Ejemplos:

a) Líneas de autobús con dos números: por ejemplo, "línea 63", que significa "recorrido de X a Y"; el sema se descompone en dos figuras "6" y "3" que no significan nada.

b) Señales navales a brazo: están previstas diversas figuras, representadas por distintas inclinaciones del brazo derecho o del izquierdo; dos figuras se combinan para formar una letra del alfabeto; pero esta letra no es un signo porque carece de significado y lo adquiere solamente si se considera elemento de articulación del lenguaje verbal y se articula siguiendo las leyes de la lengua; pero siendo así que

[32] Preferiríamos hablar de "Enunciado icónico" en lugar de "sema", porque este término se usa en semántica con un significado muy distinto, como "rasgo semántico" o "componente de una unidad semántica" [A.2.IX y X]. A veces el "sema" de Prieto corresponde a una cadena de varias unidades semánticas, compuesta de muchos rasgos semánticos.

puede estar investida con un valor significativo en código, se convierte en un sema que denota una proposición compleja como "necesitamos un médico".

C. CÓDIGOS CON PRIMERA ARTICULACIÓN SOLAMENTE: Los semas pueden ser analizados por signos, pero no por figuras. Ejemplos:

1) *La numeración de las habitaciones de un hotel:* el sema "20" suele significar "primera habitación del segundo piso"; el sema se descompone en el signo "2" que significa "segundo piso" y en el signo "0" que significa "primera habitación"; el sema "21" significará "segunda habitación del segundo piso", y así sucesivamente.

2) *Señales de tráfico con sema que puede ser descompuesto en signos comunes a otras señales:* un círculo blanco bordeado de rojo que contiene el esquema de una bicicleta en el campo blanco significa "prohibido el paso de ciclistas" y se descompone en el signo "borde rojo" que significa "prohibido" y en el signo "bicicleta" que significa "ciclistas".

3) *Numeración decimal:* como en la numeración de las habtiaciones del hotel, el sema de varías cifras se puede descomponer en signos de una cifra que, según su posición, indican unidades, decenas, centenas, etc.

D. CÓDIGOS DE nos ARTICULACIONES: con semas analizables en signos y figuras.

Ejemplos:

1) *Las lenguas*: los fonemas se articulan en monemas y estos en sintagmas.

2) *Números telefónicos de seis cifras*: al menos los que se pueden descomponer en grupos de dos cifras, cada uno de los cuales indica, según su posición, un sector de la ciudad, una calle, un bloque; y cada grupo de dos cifras se puede descomponer en dos figuras desprovistas de significado.

Prieto enumera otros tipos de combinación, que es útil distinguir a los fines de la lógica de los significantes o semiológica. A nosotros nos basta por ahora subrayar una característica importante que proponemos reunir en la nueva categoría E:

E. CÓDIGOS CON ARTICULACIONES MÓVILES: en cada código pueden haber signos y figuras, que no siempre tendrán la misma función; los signos pueden convertirse en figuras y viceversa, las figuras en semas, otros fenómenos pueden adquirir el valor de figura, etc.

Ejemplos:

1) *La música tonal*: las notas de la gama son figuras que se articulan en signos dotados de significado (sintáctico y no semántico), como los intervalos y los acordes; éstos se articulan a su vez en sintagmas musicales. Una sucesión melódica, puede ser reconocida sea cual fuere el instrumento (y por lo tanto el timbre) con que suene. Pero si se cambia el timbre —de una manera visible— para cada nota de la melodía, ya no se oye la melodía sino una sucesión de timbres; por lo tanto, la nota deja de ser un rasgo pertinente y se convierte en una variante facultativa y el timbre se convierte en pertinente. En otras circunstancias el timbre, aunque sea figura, puede convertirse en signo investido de connotaciones culturales (del tipo "zapoña" igual a "pastoral").

2) *Las cartas de juego*: en los naipes hallamos elementos de articulación secundaria (los "colores" del orden del trébol o del pique) que se combinan para formar signos dotados de significado respecto al código (el siete de corazón, la dama de pique...); éstos se combinan en enunciados del tipo full, escalera real, trío, etc. Dentro de estos límites, el juego de cartas sería un código de dos articulaciones, pero es preciso observar que en el sistema existen signos sin articulación secundaria, signos iconológicos como "rey" o "dama"; signos iconológicos no combinados en enunciados junto a otros signos como el jockey o comodín; que las figuras, a su vez, se distinguen por la forma y el color y según el juego, se puede elegir una o la otra; por lo tanto, en un juego en el que el pique tenga un valor preferente sobre el corazón, las figuras ya no carecen de significado, ya pueden ser consideradas como enunciados (semas) o signos. Y así sucesivamente, en el sistema de los naipes se pueden introducir las convenciones más variadas (incluidas las de la adivinación) y por ello la jerarquía de las articulaciones puede variar.

3) *Los grados militares*: en los que la segunda articulación es móvil. Por ejemplo, en Italia el sargento se distingue del sargento mayor porque el signo de grado se articula en dos figuras representadas por dos triángulos sin base; pero el sargento se distingue del cabo, no por el número o la forma de los triángulos, sino por el color. Según los casos, el rasgo pertinente es la forma o el color. En cuanto a los oficiales, el signo "estrella de seis puntas" que denota "alférez" se articula en un sema de tres estrellas que denota "capitán". Pero si las estrellas están rodeadas de un círculo de oro, entonces cambian de sentido, porque el círculo denota "oficial superior" y las estrellas denotan "grado en la carrera de oficial superior"; las tres estrellas bordeadas denotarán "coronel". Los rasgos pertinentes lo son a nivel del signo, pero son móviles según el contexto. Desde luego, el sistema podría ser examinado bajo un aspecto distinto y aun bajo diversos aspectos. He aquí algunas posibilidades:

1) Existen varios códigos de grados: el de los soldados graduados, el de los suboficiales, el de los oficiales subalternos, el de los oficiales superiores, etc.; cada uno de estos códigos confiere un significado distinto a los signos que utiliza; en este caso se tratará de códigos de primera articulación solamente.

2) Borde dorado y fondo blanco son semas con significante cero; la ausencia de borde significa oficial subalterno, en tanto que las estrellas indican "grado de carrera" y se combinan para formar semas más complejos como "oficial de tercer grado, igual a capitán".

3) Las estrellas son unidades pertinentes (figuras), desprovistas de significado del código "grado de los oficiales". Combinándose entre ellas producen signos del tipo "oficial de tercer grado a nivel denotado por el fondo" (o mejor, brevemente, "tercero") en tanto que el borde dorado, el fondo blanco y su ausencia, son semas con significante cero que establecen los tres niveles "oficiales subalternos, superiores y generales" y el signo producido por la combinación de estrellas solamente adquiere su significado completo gracias al sema en el que están insertas. En este caso tenemos la combinación de un código sin articulación (que toma en consideración semas con significante cero) y un código de doble

articulación (estrellas); o bien la inserción de un sema con significante cero en un código de doble articulación.

Todas estas alternativas se exponen simplemente para indicar lo difícil que resulta establecer los niveles de articulación de algunos códigos, de una manera abstracta. Lo importante es no esforzarse vanamente en identificar un número determinado de articulaciones en una relación fija. Según el punto de vista de quien lo examina, un elemento de primera articulación puede convertirse en un elemento de segunda articulación, o viceversa.

II. Analismo y sintetismo de los códigos

II.1. Después de dejar sentado que los códigos tienen diversos tipos de articulación y que, en consecuencia, conviene no dejarse convencer por el mito de la lengua-modelo, hemos de recordar que *muchas veces un código se articula convirtiendo en unidades pertinentes lo que son sintagmas de otro código más analítico; o que, al revés, un código considera como sintagmas, último término de sus propias posibilidades combinatorias, lo que en un código más sintético son unidades pertinentes.*

A propósito de las «señales a brazo» de los marineros se observa una posibilidad de este tipo. La lengua considera como elementos últimos inanalizables a los fonemas; pero el código de las banderas navales contempla figuras más analíticas respecto a los fonemas (posiciones del brazo derecho y del brazo izquierdo) que se combinan para dar configuraciones sintagmáticas *(últimas* respecto a aquel código) que prácticamente corresponden (aunque transmitan letras de alfabeto y no fonemas) a las *figuras originarías* del código-lengua.

A la inversa, un código de las funciones narrativas tiene en cuenta grandes cadenas sintagmáticas del tipo «héroe que sale de su casa y encuentra a un adversario»; cadenas que, a los fines del código narrativo, son unidades pertinentes, en tanto que a los fines del código lingüístico son sintagmas.

Esto significa que un código no debe elegir solamente figuras como unidad pertinente, sino que puede elegir enunciados; y que puede ignorar la posibilidad de descomponer estos enunciados en signos y figuras, porque estos signos y figuras no pertenecen al código en cuestión sino a otro más analítico. Es decir, que un código decide el nivel de complejidad en que se han de individualizar sus unidades

pertinentes, confiando la eventual codificación interna de estas unidades a otro código. Así, dado el sintagma «héroe que sale de casa y encuentra a un adversario», el código narrativo lo aísla como unidad de significado y se desinteresa: *a)* de la lengua en que puede ser comunicado; *b)* de los artificios estilísticos y retóricos en que puede estar escrito.

II.2. Por ejemplo, en *I promessi sposi* el encuentro de Don Abbondio con los bravos constituye una *función narrativa* codificada; pero a los fines del argumento de Manzoni era irrelevante que fuera narrada con la minuciosidad y abundancia de detalles que conocemos, o que se liquidara en cuatro frases. En otras palabras, la narración de Manzoni, en lo que se refiere al código narrativo, se salva incluso explicada en cómics, como ya se ha hecho. *I promessi sposi* es una gran obra de arte, precisamente a causa de su complejidad, de ser un sistema de sistemas, en el que el sistema de la trama, con el Código a que se refiere y del que tal vez se desvía, solamente es un elemento de una estructura más amplia que incluye el sistema de los caracteres, el de los artificios estilísticos, el de las ideas religiosas, etc. Pero el episodio de Don Abbondio con los bravos, precisa de un cuadro de referencias de carácter lingüístico y psicológico para ser analizado en el plano estilístico (entran en juego otros dos sistemas de expectativas y de convenciones); y según los términos del código empleado, se puede juzgar con independencia de las funciones narrativas. Naturalmente, para una consideración global de la obra, su unidad se ha de deducir de la homogeneidad de los medios, de la curva estructural con que han sido resueltos los problemas a nivel de los caracteres, del lenguaje, etc. Pero el hecho de que la gran obra de arte ponga en juego muchos códigos, no elimina el hecho de que el código de la narración prescinda de otros más analíticos.

III. El enunciado icónico

III.1. Las observaciones anteriores han de ayudar a comprender algunos fenómenos de codificación *por estratos sucesivos,* que se producen en las comunicaciones visuales.

Un código iconográfico, por ejemplo, codifica algunas condiciones de reconocimiento y establece que una mujer semidesnuda con una cabeza humana sobre un plato connota a Salomé, en tanto que una mujer más vestida, con una cabeza cortada en la mano izquierda y una espada en la derecha, connota a Judith [Panofsky, 1932]. Estas connotaciones surgen sin que el código iconográfico establezca las condiciones de la *denotación.* El sintagma visual «mujer», ¿qué ha de tener para que verdaderamente figure una mujer? El código iconográfico reconoce como pertinentes los *significados* «mujer», «cabeza cortada», «plato» o «espada», pero no los elementos de articulación del significante. Estos son codificados en un código más analítico que el código iconográfico. Para el código iconográfico que se levanta sobre la base del icónico, los significados del código de base se convierten en insignificantes.

III.2. Respecto a la posibilidad de definición de los códigos icónicos, los signos icónicos *son semas o enunciados icónicos, es decir, unidades de unidades complejas de significado, que posteriormente pueden ser analizadas en signos precisos, pero muy difícilmente en figuras.*

Ante el perfil de un caballo realizado por medio de una línea continua, puedo reconocer los signos que denotan «cabeza», «cola», «ojo» o «crin», pero no me he de plantear el problema de cuáles sean los rasgos de segunda articulación, de la misma manera que no debo hacerlo ante el sema «bastón blanco de ciego». No me planteo el problema de las pruebas de conmutación que he de aplicar al bastón para determinar el límite pasado el cual ya no es blanco (aunque sea interesante hacerlo desde el punto de vista científico); y de la misma manera, no debo plantearme (como cuestión prejudicial) el problema de las pruebas de conmutación que se han de aplicar al contorno «cabeza de caballo», para establecer las variaciones más allá de las cuales el caballo ya no es reconocible.

Si en el caso del bastón de ciego no nos planteamos el problema a causa de su simplicidad, en el caso del dibujo del caballo no lo hacemos a causa de su complejidad.

III.3. Basta con decir que el código icónico elige como rasgos pertinentes, a nivel de las *figuras,* unas unidades que son tenidas en

cuenta por un código más analítico, que es el perceptivo, y *que sus signos solamente denotan si están insertos en el contexto de un enunciado icónico.* Quizás pueda suceder que este enunciado sea reconocible por sí mismo (que tenga las características de un enunciado iconográfico o de un emblema convencional, que se ha de considerar no ya un *icono,* sino un *símbolo* visual); pero por lo general, el contexto del enunciado ofrece los términos de un sistema en el que se pueden insertar los signos en cuestión: se reconoce el signo «cabeza» en el contexto «caballo de pie y de perfil» —solamente si se opone a signos como «flancos», «cola» o «crin»; en otro caso, aquellos signos aparecerían como configuraciones muy ambiguas, que *no se parecerían a nada, y* que por lo tanto, *no poseerían ninguna cualidad.* Sucede esto cuando se aísla un rasgo, un sector de la superficie de un cuadro figurativo y se presenta separado de su contexto: las pinceladas parecen configurar una imagen abstracta y pierden todo valor representativo. Lo cual equivale a decir una vez más (véase B.1.III.4.) que *el enunciado es un idiolecto,* y que por sí mismo ya constituye una especie de código que confiere significado a sus elementos analíticos.

Esta afirmación no significa que a nivel icónico no exista convención. Significa que hay *muchas* convenciones, muchas más que en la lengua verbal. Es decir, no se puede hablar de «código icónico» en general, sino de *muchos* códigos icónicos. Por otra parte, en la misma lengua no se habla de código lingüístico sino de muchos códigos lingüísticos y, como diría Saussure, de muchas *langues.* Ahora bien, es muy distinto decir que en el universo icónico hay muchos mensajes y ninguna *langue* o que hay muchas *langues,* tantas como mensajes. Esta segunda afirmación es la que nos permite estudiar semióticamente los códigos icónicos. Porque admitir que en el universo verbal, hipotéticamente no existen sólo las lenguas conocidas» sino miles de otras posibles, no nos excusa de estudiar semióticamente la forma en que estas lenguas se estructuran. Lo mismo sucede en el universo icónico. La afirmación de que existen tantas lenguas como mensajes es una afirmación límite. Puede ser reducida de la manera siguiente: *a)* existen tantas *lenguas* icónicas como estilos personales de un autor; *b)* existen tantas *lenguas* icónicas como estilos y maneras típicas de una escuela o de una época; *c)* si las distintas obras de arte icónicas tratan ambiguamente los códigos existentes (como sucede también con las obras verbales, por ejemplo en el caso de Joyce), los estilos icónicos no dedicados a usos estéticos

siguen sistemas más previsibles; por ello, existen códigos icónicos reconocibles en las comunicaciones de masa, en los *cómics,* en la fotografía o en el cinema; *d)* por fin, los códigos icónicos existen y podrían individualizarse si no se reestructurasen con tanta facilidad de mensaje en mensaje; por ello, la imposibilidad de reconocerlos y de describirlos no es teórica sino práctica.

III.4. No se puede rechazar la posibilidad de una ulterior catalogación del enunciado icónico en términos más analíticos. Pero: *a)* dado que el catálogo de sus *figuras* pertinentes corresponde a una psicología de la percepción como comunicación; *b)* dado que la reconocibilidad de los signos icónicos se produce a nivel de enunciado-contexto-código (como sucede con la obra de arte como idiolecto); en consecuencia, la catalogación de las imágenes figurativas como codificadas se ha de producir a nivel de las *unidades de enunciación. Este nivel es suficiente en una semiótica de las comunicaciones visuales,* incluso por lo que se refiere al estudio de la imagen figurativa en la pintura, o de la imagen cinematográfica.

Por lo tanto, corresponderá a la psicología explicar: *a) si* la percepción del objeto real es más rica que la que permite el enunciado icónico, que es un resumen convencional de aquélla; *b)* si el signo icónico reproduce algunas de las condiciones fásicas de la percepción y con frecuencia la percepción se ejerce en condiciones menos complejas que las de algunos signos icónicos, en una selección probabilística de los elementos del campo perceptivo; *c)* si los procesos de convencionalización gráfica han influenciado realmente nuestros sistemas de expectativas, hasta el extremo de que el código icónico se ha convertido en el código perceptivo, y por lo tanto, si en el campo perceptivo solamente se individualizan condiciones de percepción afines a las instituidas por el código icónico.

III.5. Como resumen podemos establecer esta clasificación:

a) Códigos perceptivos: estudiados por la psicología de la percepción. Establecen las condiciones de una percepción suficiente.

b) Códigos de reconocimiento: estructuran bloques de condiciones de la percepción en unidades de reconocimiento que son bloques de significados (por ejemplo, rayas negras sobre fondo blanco), fundándose en los cuales se pueden

reconocer los objetos a percibir o recordar los objetos percibidos. Los objetos se clasifican sobre esta base. Los estudia la psicología de la inteligencia, de la memoria o del aprendizaje, e incluso la misma antropología cultural (véanse los modos de la taxonomía, en las civilizaciones primitivas).

c) Códigos de transmisión: estructuran las condiciones que permiten la sensación útil a los fines de una determinada percepción de las imágenes. Por ejemplo, el reticulado de una fotografía de prensa, o el estándar de *líneas* que hace visible la imagen en la televisión Pueden ser analizadas fundándose en la teoría física de la información, pero establecen la manera cómo se puede transmitir una sensación y no una percepción prefabricada. Al señalar el "grano" de una imagen, influyen en la calificación estética del mensaje y alimentan los *códigos tonales y* los *códigos del gusto,* los *códigos estilísticos* y los *códigos del inconsciente.*

d) Códigos tonales: llamaremos así a los sistemas de variantes facultativas ya convencionalizadas, los rasgos "suprasegmentales" que connotan entonaciones particulares del signo (tales como "fuerza", "tensión", etc.); y auténticos sistemas de connotación ya estilizados (como, por ejemplo, lo "gracioso" o lo "expresivo"). Estos sistemas de convenciones acompañan en calidad de mensaje adjunto y complementario a los elementos de los códigos icónicos propiamente dichos.

e) Códigos icónicos: en general se basan en elementos perceptibles realizados en los códigos de transmisión. Se articulan en *figuras, signos* y *enunciados* o *semas.*

1) **Figuras**: son condiciones de la percepción (por ejemplo, relaciones de figura y fondo, contrastes de luz, relaciones geométricas) transcritas en signos gráficos, siguiendo modalidades establecidas por el código. Una primera hipótesis es la de que estas figuras no tienen un número finito y que no siempre son discretas. Por ello la segunda articulación del código icónico parece un continuum de posibilidades del que emergen los mensajes individuales, descifrables según el contexto, pero no reducibles a un código preciso. De hecho el. código aún no es reconocible, aunque no pueda darse como ausente. Hasta el extremo de que alterando un poco el orden de las relaciones entre figuras ya no se denotan las condiciones de la percepción. Una segunda hipótesis podría ser que la cultura occidental ha elaborado una serie de *unidades pertinentes* de todas las figuraciones posibles: son los *elementos* geométricos. Por combinación de puntos, líneas, curvas, círculos, ángulos, etc., se generan todas las figuras posibles —aunque sea por medio de un número infinito de variantes facultativas. Los *stoichéia* euclidianos, por lo tanto, son las *figuras* del código icónico. La comprobación de las dos hipótesis no corresponde a la semiótica sino a la psicología —en su forma más específica de una "estética experimental".

2) **Signos**: denotan, con artificios gráficos convencionales, las unidades de reconocimiento (nariz, ojo, cielo, nube); o bien, "modelos abstractos", símbolos, diagramas conceptuales del objeto (un sol como un círculo con rayos filiformes). Muchas veces no pueden ser analizados dentro de un enunciado, dado que se presentan como no discretos, en un continuum gráfico. Solamente pueden ser reconocidos fundándose en el sema como contexto.

3) **Enunciados icónicos** (o semas, siguiendo a Prieto): son lo que más comúnmente llamamos "imágenes", o mejor dicho, signos "icónicos" (un hombre,

un caballo, etc.). De hecho, constituyen un enunciado icónico complejo (como "esto es un caballo de perfil y en pie", o bien "aquí hay un caballo"). Son los que se catalogan con más facilidad y muchas veces el código icónico se detiene a su nivel. Son el contexto que muchas veces permite reconocer a los signos icónicos; la circunstancia de su comunicación y a la vez el sistema que les convierte en oposición significante; por ello se han de considerar como un *idiolecto* respecto a los signos que permiten identificar.

Los códigos icónicos cambian fácilmente en un mismo modelo cultural; a veces en una misma figuración en la que la figura de primer plano se da a conocer por medio de signos evidentes, articulando las condiciones de la percepción en figuras, mientras que las imágenes de fondo se perfilan por medio de grandes *semas* de reconocimiento, quedando otros en la sombra (en este sentido, las figuras de fondo de un cuadro antiguo —aisladas o ampliadas— aparecen como ejemplos de pintura moderna, ya que la pintura moderna tiende a prescindir de la reproducción de las condiciones perceptivas, para reproducir solamente algunos semas de reconocimiento).

f) Códigos iconográficos: eligen como significante los significados de los códigos icónicos, para connotar semas más complejos y culturalizados (no un "hombre" o un "caballo", sino un "hombre monarca", un "bucéfalo", un "Pegaso", un "asno de Balaam"). Son reconocibles a pesar de las variaciones icónicas, porque se fundan en unidades de reconocimiento muy aparentes. Dan lugar a configuraciones sintagmáticas muy complejas, aunque reconocibles de modo inmediato, y fácilmente catalogables, del tipo "natividad", "juicio universal", "cuatro jinetes del Apocalipsis".

g) Códigos del gusto y de la sensibilidad: establecen (con gran variedad) las connotaciones provocadas por los enunciados icónicos de los códigos precedentes. Un templo griego puede connotar "belleza armoniosa" o "ideal de lo griego", "antigüedad". Una bandera al viento puede connotar "patriotismo" o "guerra"; connotaciones que dependen incluso de la situación en que se pronuncian. Así, una determinada actriz, en un determinado período connota "gracia y belleza", en cambio en otro período parece ridícula. El hecho de que se superpongan inmediatamente reacciones de sensibilidad a. este proceso comunicativo (como son los estímulos eróticos) no demuestra que los estímulos sean naturales y no culturales: lo que hace más o menos deseable a un tipo físico son las convenciones. Son codificaciones de gusto incluso las que en el caso de un icono de hombre con una venda negra en un ojo, el código iconológico connota "pirata", connotando también por superposición "hombre fascinante", "aventurero", "hombre valeroso", etc.

h) Códigos retóricos: nacen de la convencionalización de las soluciones icónicas inéditas, asimiladas por el cuerpo social y convertidas en modelos o normas de comunicación. Como en el caso de los códigos retóricos en general, se distinguen en *figuras retóricas, premisas y argumentos* [cfr. B.5.III.2.].

i) Códigos estilísticos: determinadas soluciones originales o codificadas por la retórica, o bien realizadas una sola vez, persisten (una vez citadas) para connotar un tipo de logro estilístico, la marca de un autor (del tipo "hombre que se aleja por

el camino", equivalente a Chaplin), o bien la realización típica de una situación emotiva "mujer que acaricia lánguidamente las colgaduras de una alcoba", equivalente a erotismo de la Bélle Epoque), o también la realización típica de un ideal estético, técnico, estilístico, etc.

j) Códigos del inconsciente: estructuran determinadas configuraciones icónicas o iconológicas, retóricas o estilísticas, que convencionalmente se consideran capaces de estimular determinadas reacciones, de expresar situaciones psicológicas. Se utilizan especialmente en las relaciones de persuasión.

III.6. Por comodidad, en la relación que precede hemos hablado siempre de «códigos». Es importante observar que muchas veces estos códigos no son otra cosa que *subcódigos connotativos,* o quizás simples *repertorios.* Como se ha dicho, un repertorio no se estructura según un sistema de oposiciones sino que solamente establece una lista de signos, que se articulan siguiendo las leyes de un código subyacente. La mayor parte de las veces será suficiente la existencia de un repertorio para permitir la comunicación, pero otras veces será preciso individualizar un sistema de oposiciones en donde solamente exista un repertorio, o bien transformar éste en sistemas de oposiciones. Como ya se ha dicho, el sistema de oposiciones es fundamental para la sistematización de un subcódigo connotativo, aunque se apoye en un código subyacente. Así, el subcódigo iconológico se apoya en el código icónico, pero solamente queda establecido sí, por ejemplo, se producen oposiciones del tipo «Judith vs. Salomé» y se establece la incompatibilidad del sema «serpiente bajo el pie» con el de «ojos en un plato», que son los que diferencian la «Inmaculada Concepción» de «Santa Lucía».

4. Algunas comprobaciones: cine y pintura contemporánea

I. El código cinematográfico

I.1. La comunicación fílmica es la que mejor nos permite comprobar algunas hipótesis y afirmaciones del capítulo precedente. En particular nos permite aclarar los extremos siguientes:

a) un código comunicativo extralingüístico no debe construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua (en este punto se equivocan muchos «lingüistas» del cine);

b) un código se construye sistematizando rasgos pertinentes a un nivel determinado, macroscópico o microscópico, de las convenciones comunicativas; los momentos más analíticos, las articulaciones más precisas de sus rasgos pertinentes pueden ser ajenas a aquel código y ser explicadas por un código subyacente.

I.2. El código fílmico no es el código cinematográfico; este último codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración. Sin duda el primero se apoya en el segundo, de la misma manera que el código estilístico-retórico se apoya en el código lingüístico. Pero es preciso distinguir la denotación cinematográfica de la connotación fílmica. La denotación cinematográfica es común para el cine y la televisión, y Pasolini [1966] recomienda denominarlas a ambas «audiovisuales», en lugar de «cinematográficas». La observación sería aceptable, si no fuera que en el análisis de la comunicación audiovisual nos hallamos ante un fenómeno comunicativo complejo, en el que intervienen a la vez mensajes verbales, sonoros e icónicos. Ahora bien, los mensajes verbales y los sonoros, aunque están perfectamente integrados para determinar el valor denotativo y connotativo de los actos icónicos (y están influidos por ellos), con todo se apoyan en códigos propios e

independientes, catalogables en otro lugar (en otras palabras, cuando un personaje de un film habla en inglés, lo que dice, al menos en el terreno denotativo inmediato, está regulado por el código de la lengua inglesa). En cambio, el mensaje icónico, que se presenta bajo la forma característica de *icona temporata* (o en movimiento), adquiere unas características particulares que han de ser estudiadas aparte.

Hemos de limitarnos, pues, a algunas consideraciones sobre las posibles articulaciones de un código cinematográfico, al margen de las investigaciones estilísticas, de la retórica fílmica o de una codificación de la sintagmática mayor del film. En otras palabras, vamos a proponer algunos instrumentos para analizar la supuesta «lengua» cinematográfica, como si el cine no nos hubiera dado hasta hoy otra cosa que *L'arrivée du train à la gare y L'arroseur arrosé* (como si en una primera ojeada sobre las posibilidades de formalizar el sistema de la lengua tomáramos como punto de referencia la carta de Burgo de Osma).

Para las observaciones que siguen será útil partir de las investigaciones de Christian Metz [1946-1968] y de Pier Paolo Pasolini [1966] sobre la semiótica del cine.

I.3. Al examinar las posibilidades de investigación semiótica del film, Metz reconoce la existencia de un *primum* no analizable de otra manera, no reducible a unidades discretas que lo originen por articulaciones sucesivas, y este primum es la imagen, una especie de *anàlogon* de la realidad, que no puede ser referido a las convenciones de una «lengua»; por lo cual la semiótica del cine debería ser la de una palabra que no tiene lengua a sus espaldas, e incluso la de determinados *tipos de palabras,* es decir, de las grandes unidades sintagmáticas cuya combinación da lugar al desarrollo fílmico. En cambio Pasolini cree que se puede establecer una lengua del cine y precisamente sostiene que no es necesario que esta lengua posea la doble articulación que los lingüistas atribuyen a la lengua verbal, apta para tener la categoría de lengua. Pero al buscar las unidades de articulación de esta lengua, Pasolini se queda en el límite de una discutible noción de «realidad», según la cual los elementos primarios de un desarrollo cinematográfico (de una *lengua audiovisual)* habrían de ser los objetos que la cámara nos da en toda su autonomía e integridad, como realidad que precede a la convención. Por ello

Pasolini nos habla de una posible «semiótica de la realidad» y del cine como transcripción especular del *lenguaje natural de la acción humana.*

I.4. Por lo que se refiere a la noción de imagen como *anàlogon* de la realidad, lo que hemos tratado en el primer capítulo de esta sección (B.l.) ya ha corregido esta opinión, que es metodológicamente útil cuando se quiere partir del bloque no analizado de la imagen para realizar un estudio de las grandes cadenas sintagmáticas (como hace Metz); pero que puede resultar dañosa cuando se desea *penetrar,* buscando las raíces del convencionalismo de la imagen. Lo que se ha dicho de los signos y de los enunciados icónicos puede ser válido para la imagen cinematográfica.

Por otra parte, Metz[33] ha sugerido una integración de las dos perspectivas: hay unos códigos que llamaremos *antropológico-culturales,* que se absorben con la educación recibida al nacer, que son el código perceptivo, los códigos de reconocimiento y los códigos icónicos, con sus reglas para la transcripción gráfica de los datos de la experiencia; y existen otros códigos más especializados y complejos desde el punto de vista técnico, como los que se refieren a las combinaciones de la imagen (códigos iconográficos, gramáticas del encuadre, reglas de montaje, códigos de las funciones normativas) que solamente se adquieren en casos determinados; y es sobre éstos que estudia la semiótica del desarrollo fílmico (opuesta y complementaria a una posible semiótica del «lenguaje» cinematográfico).

Esta distinción puede ser fructífera; solamente conviene observar que los dos grupos con frecuencia se influyen recíprocamente y se condicionan, de tal manera que en el estudio de uno no se puede prescindir del estudio del otro.

Por ejemplo, en *Blow-up* de Antonioni, un fotógrafo que ha disparado varias fotografías en un parque vuelve a su estudio y mediante sucesivas ampliaciones llega a identificar una forma humana extendida en el suelo: un hombre muerto por una mano armada de un

---

[33] Se trata de unas sugerencias verbales hechas por METZ en la Mesa Redonda sobre *Lenguaje e ideología del film* (junio 1967, Pesaro), después de una comunicación mía que se basaba en los argumentos expuestos en este capítulo. En aquella discusión me pareció que Metz estaba mejor dispuesto de lo que podía parecer en el ensayo del núm. 4 de *Communications,* a analizar ulteriormente la imagen cinematográfica, en el sentido que aquí se propone [cfr. Metz, 1968, y Metz, 1970].

revólver que aparece entre el follaje de un seto en otra parte de la ampliación.

Este elemento narrativo (que en el film y en la crítica del mismo asume el peso de una referencia a la realidad y a la mirada implacable del objetivo fotográfico) solamente funciona si el código icónico actúa conjuntamente con el código de las funciones narrativas. Si la ampliación fuera enseñada a alguien que no conociera el contexto del film, difícilmente reconocería en las manchas a «un hombre extendido en el suelo» y «una mano con un revólver entre los setos». Los significados «cadáver» y «mano armada con revólver» son atribuidos a la forma significante solamente porque existe una concurrencia contextual del desarrollo narrativo que, acumulando los suspenses, dispone al espectador (y al protagonista del film) a *ver aquellas cosas.* El contexto hace de idiolecto que asigna determinados valores de código a unas señales que en otro caso serían un puro rumor.

I.5. Estas observaciones liquidarían la idea de Pasolini de un cine como semiótica de la realidad y su convencimiento de que los signos elementales del lenguaje cinematográfico sean los objetos reales reproducidos en la pantalla (y ahora nos damos cuenta de que este convencimiento demuestra una ingenuidad semiótica singular, que contrasta con las finalidades más obvias de la semiótica, que son las de reducir los actos naturales a fenómenos culturales y no de convertir los actos culturales en fenómenos naturales). Pero en el razonamiento de Pasolini hay algunos puntos dignos de discusión, porque al refutarlos pueden producirse algunas observaciones útiles.

Decir que la acción es un lenguaje puede ser interesante desde el punto de vista semiótico, pero Pasolini utiliza el término «acción» con dos significados distintos. Al decir que los restos prehistóricos son modificaciones de la realidad, depositadas por acciones realizadas por el hombre, interpreta «acción» como *proceso* físico que ha dado origen a objetos-signos, que reconocemos como a tales, pero no porque sean acciones (aunque en ellos persista la huella de la acción, como sucede con todos los actos comunicativos). Estos signos son los mismos de que habla Lévi-Strauss cuando interpreta los utensilios de una comunidad como elementos de un sistema de comunicaciones que son la cultura con toda su complejidad. Pero este tipo de comunicación no

tiene nada que ver con la *acción como gesto significante,* que es la que interesa a Pasolini cuando trata de la lengua del cine.

Pasemos a este segundo significado de la acción: yo muevo los ojos, levanto el brazo, me río, bailo, me peleo y todos estos *gestos* son otros tantos actos de comunicación con los que digo alguna cosa a los demás o de los cuales los demás deducen alguna cosa sobre mí.

Este proceder «gestual» no es «naturaleza» (por lo tanto, no es realidad, en el sentido de naturaleza, irracionalidad, pre-cultura): al contrario, *es convención y cultura.* Tan cierto es, que de este lenguaje de la acción ya existe una semiótica que se llama *cinésica* [cfr. nuestra Introducción]. Aunque sea una disciplina en vías de formación y en relación con la *prosémica* (que estudia el significado de las distancias entre los que hablan), la cinésica se propone exactamente codificar los gestos humanos como unidades de significado organizables en sistema. Como dicen Pittenger y Lee Smith «los gestos y los movimientos del cuerpo no son naturaleza humana instintiva, sino sistemas de comportamientos que pueden ser aprendidos y que difieren marcadamente de cultura a cultura (cosa que saben muy bien los que han leído el magnífico trabajo de Marcel Mauss sobre las técnicas del cuerpo); y Ray Birdwhistell ha elaborado un sistema de notación convencional de los movimientos gestuales, diferenciando varios códigos, según las zonas en que ha realizado sus investigaciones; y ha decidido llamar *cinema* (como clase de todos los *cines* posibles) a la partícula mínima de movimiento aislable y provista de valor diferencial; y además, por medio de pruebas de conmutación, ha establecido la existencia de unidades semánticas más amplias, en las que la combinación de dos o más *cinemas* da lugar a una unidad de significado llamada *cinemorfo* (cuya clase general es el *cinemorfema).* En una palabra, el *cinema* es una figura, en tanto que el *cinemorfema* puede ser un signo o un enunciado.

De esto se puede deducir la posibilidad de una *sintaxis cinésica* que descubra la existencia de grandes unidades sintagmáticas codificables. Aquí nos interesa solamente una cosa: incluso en donde suponíamos que existía una espontaneidad vital hay cultura, convención, sistema, código, y por lo tanto, ideología. Incluso aquí prevalecen los modos propios de la semiótica, que consisten en traducir la naturaleza en términos de cultura y sociedad. Y si la prosémica es capaz de estudiar las relaciones convencionales y significativas que regulan la simple distancia entre dos interlocutores, las modalidades mecánicas de un

beso, o el grado de lejanía que convierte un saludo en un adiós desesperado o en un «hasta la vista», resulta que todo el universo de la acción que transcribe el cine *ya es un universo de signos.*

Una semiótica del cine no puede ser solamente una teoría de la transcripción de la espontaneidad natural; se apoya en una cinésica, estudia las posibilidades de su transcripción iconica y establece la medida en que una gestualidad estilizada, como es la del cine, influye sobre los códigos existentes, modificándolos. El film mudo tuvo que enfatizar los cinemorfos normales, en cambio el film de Antonioni parece atenuar su intensidad; en ambos casos, la cinésica artificial debida a exigencias estilísticas incide en los hábitos del grupo que recibe el mensaje cinematográfico y modifica sus códigos cinésicos. Éste es un tema interesante para la semiótica del cine, como lo es el estudio de las transformaciones, de las conmutaciones, de las huellas de reconocimiento de los cinemorfos. En cualquier caso, estamos dentro del círculo determinante de los códigos y el film ya no aparece como una milagrosa transcripción de la realidad, sino como un lenguaje que habla en un lenguaje preexistente, influyéndose recíprocamente en sus respectivos sistemas de convenciones.

Y resulta igualmente claro que la posibilidad de examen semiótico se inserta profundamente a nivel de aquellas unidades gestuales que parecían elementos últimos ya no analizables de la comunicación cinematográfica.

I.6. Pasolini afirma que la lengua cinematográfica tiene una doble articulación propia que no corresponde a la de la lengua. Y a propósito de ello introduce algunos conceptos que se han de analizar:

a) La unidad mínima de la lengua cinematográfica son los distintos objetos reales que componen un encuadre.

b) Estas unidades mínimas que son las formas de la realidad, podrían llamarse *cinemas,* por analogía con los *fonemas.*

c) Los *cinemas* componen una unidad más vasta que es el encuadre y que corresponde al *monema* de la lengua verbal.

Estas afirmaciones deben ser corregidas así:

a1. Los distintos objetos que componen un encuadre son los que nosotros hemos llamado signos icónicos y ya hemos visto que no eran realmente signos, con un significado motivado inmediatamente, sino efectos de una convencionalización; cuando reconocemos un objeto le

atribuimos un significado de acuerdo con los códigos icónicos, una configuración significante. Pasolini no distingue claramente entre signo, significante, significado y referente; y si hay algo que la semiótica no puede aceptar es que se sustituya el significado por el referente.

b2. No se pueden definir estas unidades mínimas como equivalentes de los fonemas. *Los fonemas no son porciones de significado descompuesto.* Los *cinemas* de Pasolini (imágenes de los distintos objetos reconocibles) son todavía unidades de significado.

c3. La unidad más amplia que es el encuadre no corresponde al monema sino más bien al enunciado y por lo tanto es un *sema* (como *enunciado icónico).*

Una vez aclarados estos puntos, la ilusión de la imagen cinematográfica como espejo de la realidad quedaría destruida si no fuera por su fundamento indudable en la experiencia práctica; y si una investigación semiótica más profunda no nos explicara las razones comunicativas básicas de este hecho: el cine tiene *un código de tres articulaciones.*

I.7. ¿Pueden existir códigos con más de dos articulaciones? Veamos cuál es la economía que rige el uso de las articulaciones en una lengua: la posibilidad de disponer de un elevado número de *signos* combinables entre sí, utilizando —para componerlos— un número reducido de unidades, las *figuras,* que se combinan en distintas unidades significantes, pero que carecen de significado y sólo tienen un valor diferencial.

En estas condiciones, ¿qué sentido puede tener descubrir una tercera articulación? Sería útil en el caso de que la combinación de signos permitiera deducir una especie de *hipersignificado* (se utiliza el término por analogía con *hiperespacio,* para definir algo que no se puede describir en términos de la geometría euclidiana) que no puede obtenerse combinando signo con signo, pero de tal suerte que una vez identificado, los signos que lo componen no aparezcan como fracciones, sino que revistan la misma función que las figuras frente a los signos. Por lo tanto, en un código de tres articulaciones tendríamos *figuras* que se combinan en *signos,* pero que no forman parte de su significado; *signos* que eventualmente se combinan en *sintagmas;* elementos «x» que nacen de la combinación de los signos y que no

forman parte de su significado. Tomado en una sola figura, el signo verbal «perro» no denota una parte del perro; de igual manera, tomado aisladamente, un signo que forma parte del elemento hipersignificante «x» no debería denotar una parte de lo que denota «x».

El código cinematográfico parece ser el *único en el que se manifiesta una tercera articulación.*

Pensemos en un encuadre citado por Pasolini en uno de sus ejemplos: un maestro habla a sus alumnos en una aula. Considerémoslo a nivel de uno de sus fotogramas, aislado sincrónicamente del fluido diacrónico de las imágenes en movimiento. Tenemos un sintagma en el que identificamos como partes componentes:

a) Enunciados icónicos que se combinan sincrónicamente entre ellos, del orden «un hombre alto y rubio está aquí con un vestido claro, etc.». Pueden ser analizados en *signos* icónicos más pequeños tales como «nariz humana», «ojo», «superficie cuadrada», etc., reconocibles gracias al enunciado como contexto que confiere su significado contextual y lo carga ya de connotaciones, ya de denotaciones. Estos *signos,* basados en un código perceptivo, podrían ser analizados como *figuras* visuales: */ángulos/, /relaciones de claroscuro/, /curvas/, /relaciones de figura y fondo/,* etc.

Recordemos que puede no ser necesario analizar el fotograma, reconociéndolo como un enunciado más o menos convencionalizado (hay algunos aspectos que me permiten reconocer el enunciado iconográfico «maestro con alumnos» y diferenciarlo de otro enunciado «padre con muchos hijos»); pero, como ya se ha dicho, esto no impide que exista articulación más o menos analizable, o más o menos digitalizable.

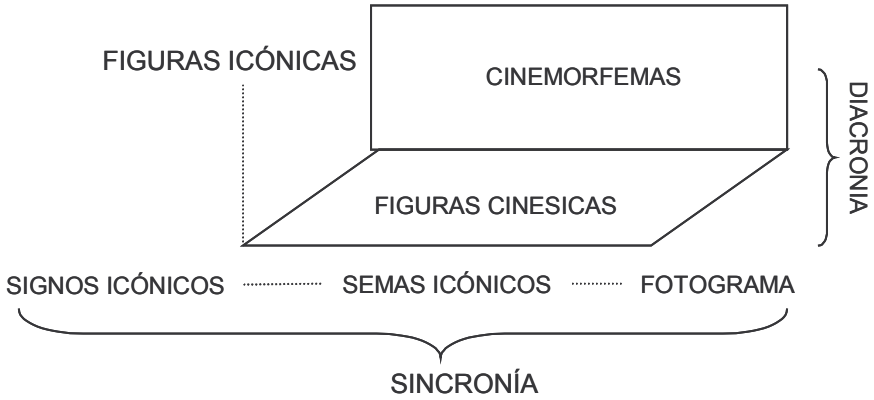
Si debiéramos reproducir esta doble articulación siguiendo las convenciones lingüísticas corrientes, podríamos recurrir a dos ejes del paradigma y del sintagma:

presuntas *figuras icónicas* (captadas por los códigos perceptivos) constituyen un paradigma del cual se seleccionan unas unidades para componer en

↓

signos icónicos **combinables en enunciados** icónicos **combinables en** *fotogramas.*

Pero pasando del fotograma al encuadre, los personajes hacen gestos: los *iconos* generan los *cinemorfemas,* a través de un movimiento diacrónico. Pero en el cine sucede algo más. En realidad, la cinética se plantea el problema de si los *cinemorfemas* como unidades gestuales significantes (y por ello, si se quiere, comparables a los monemas y por lo tanto definibles como *signos cinésicos)* pueden descomponerse en *figuras cinésicas,* es decir, en *cinemas,* porciones discretas de cinemorfemas que no sean porciones



de su significado (en el sentido de que varias pequeñas unidades de movimiento, desprovistas de sentido, pueden componer varias unidades gestuales provistas de sentido). Ahora bien, la cinésica encuentra dificultad para identificar los momentos discretos dentro del continuum gestual, pero *la cámara tomavistas no.* La cámara *descompone los cinemorfemas exactamente en varías unidades discretas que por sí mismas todavía no pueden significar nada,* y que tienen un valor diferencial respecto a otras unidades discretas. Si subdividimos en varios fotogramas dos gestos característicos de la cabeza, como el signo «sí» y el signo «no», tendremos varias posiciones distintas que no podemos identificar como posiciones de los cinemorfemas «sí» y «no»; la posición de la /*cabeza inclinada hacia la derecha*/ puede ser tanto la *figura* de un *signo* «sí» combinada con el *signo* «indicación al vecino de la derecha» (el sintagma sería: «digo que sí al vecino de la derecha»), como la *figura* de un *signo* «no» combinada con el signo «cabeza baja» (que puede tener diversas connotaciones y que se compone en el sintagma «negación con la cabeza baja»).

Por lo tanto, la cámara nos da figuras cinésicas carentes de significado, aislables en el ámbito sincrónico del fotograma, combinables en signos cinésicos los cuales, a su vez, generan sintagmas más amplios y adicionables hasta el infinito.

Sucede que, si quisiéramos representar esta situación en el diagrama correspondiente, no podríamos recurrir a los ejes bidimensionales, sino que deberíamos emplear una representación tridimensional. Los signos icónicos combinándose en semas y dando origen a fotogramas (siguiendo una línea sincrónica continua) generan a la vez una especie de plano de profundidad, con un espesor diacrónico, que consiste en una porción de movimiento total dentro del encuadre; movimientos que, por combinación diacrónica, generan otro plano, esta vez perpendicular, que consiste en la unidad de gesto significativo.

I.8. ¿Qué sentido tiene atribuir al cine esta tercera articulación?

Las articulaciones se introducen en un código para poder comunicar el máximo de acontecimientos con el mínimo de elementos combinables. En el momento en que se establecen los elementos del código que son combinables, éste se empobrece respecto a la realidad que formaliza; cuando se establecen las posibilidades combinatorias se recupera *algo* de aquella riqueza de acontecimientos que se han de comunicar (la lengua más dúctil es siempre la más pobre en cosas para decir, ya que en otro caso no se podrían producir fenómenos de polisemia). Esto hace que, apenas nombramos la realidad, ya sea por medio de la lengua verbal, ya sea por el pobre código del bastón de ciego, empobrecemos nuestra experiencia; éste es el precio que debemos pagar para poderla comunicar.

El lenguaje poético, al convertir en ambiguos los signos, precisamente pretende obligar al destinatario del mensaje a recuperar la riqueza perdida por medio de la irrupción de vanos significados presentes a la vez en un mismo contexto.

Como estamos acostumbrados a los códigos sin articulaciones o a lo más con dos articulaciones, la experiencia imprevista de un código de tres articulaciones (que nos permite interpolar más experiencias que cualquier otro código) nos da la impresión extraña que experimentaba el protagonista bidimensional de *Flatlandia* cuando estaba ante la tercera dimensión...

Se tendría esta impresión si en el contexto de un encuadre actuara un signo cinésico único; en realidad, en el fluir diacrónico de los fotogramas se combinan varias figuras cinésicas en cada uno de ellos y en el curso del encuadre varios signos combinados en sintagmas, con una, riqueza contextual que sin duda hace del cinematógrafo un tipo de comunicación más rico que la palabra, porque en él, como antes en el enunciado icónico, los distintos significados no se suceden a lo largo del eje sintagmático, sino que aparecen a la vez, y reaccionan desencadenando a la vez varias connotaciones.

Debe añadirse además que la impresión de realidad dada por la triple articulación visual, se complica con las articulaciones complementarias del sonido y la palabra (pero estas consideraciones ya no se refieren al *código cinematográfico,* sino a la semiótica del mensaje fílmico).

Con todo, nos basta la constatación de la existencia de la triple articulación: el choque es tan violento que, ante una convencionalización más abundante, y por lo tanto, frente a una formalización más integradora que las otras, creemos hallarnos ante un lenguaje que nos restituye la realidad. Y de ahí surgen las metafísicas del cine.

I.9. Por otra parte, una honestidad elemental nos obliga a preguntarnos si la triple articulación no forma parte de una metafísica semiótica del cine. Si se admite que el cine es un hecho aislado, que no nace ni crece a partir de ningún sistema comunicativo precedente, posee las tres articulaciones. Pero en una visión semiótica global, hemos de recordar lo que ya hemos dicho en B.3.IL, respecto a las jerarquías de códigos, en las que cada una analiza las unidades sintagmáticas del código más sintético, y a la vez reconoce como unidades pertinentes propias a los sintagmas del código más analítico. Por lo tanto, en este sentido, el movimiento diacrónico del cine organiza como propias las unidades de signo y los sintagmas de un código precedente, *que es el fotográfico, y* éste a su vez se apoya en las unidades sintagmáticas del código perceptivo... En tal caso, el fotograma deberá considerarse como un sintagma fotográfico que en la articulación diacrónica del cine (que combina figuras y signos cinésicos) vale como elemento de articulación secundaria desprovisto de significado cinésico. Pero esto nos obligaría a eliminar todas las

valoraciones de carácter icónico, iconológico, estilístico, en una palabra, todas las consideraciones del cine como «arte figurativa». Por otra parte, solamente se trata de establecer puntos de vista operativos: sin duda se puede hablar de una *lengua cinematográfica* valorable a partir de las unidades no analizables ulteriormente, que son los fotogramas, quedando claro que el «film» como *razonamiento* es mucho más complejo que el cinematógrafo y no articula solamente códigos verbales y sonoros sino que *asume* incluso los códigos icónicos, iconográficos, perceptivos, tonales y de transmisión (es decir, todos los que hemos examinado en B.3.III.5.).

Y no solamente esto, el film como razonamiento asume después los distintos códigos narrativos, las llamadas «gramáticas» del montaje y todo un aparato retórico del que se ocupan en la actualidad las semióticas del film [Bettetini, 1968].

Una vez dicho esto, la hipótesis de la tercera articulación puede mantenerse para explicar el *efecto de realidad* especial de la comunicación cinematográfica.

II. De lo informal a las nuevas figuraciones

II.1. Si el código cinematográfico tiene tres articulaciones, el problema opuesto se plantea en los distintos tipos de arte informal, en el que parece que no exista ningún código subyacente al mensaje.

Si los signos icónicos se fundan en procesos de codificación muy sutiles, las configuraciones *ana-icónicas* no escapan a toda codificación. ¿Hasta qué punto es válida la objeción de Lévi- Strauss a la pintura abstracta (que hemos visto en B.2.2.), cuando dice que no propone signos sino objetos naturales puros y simples? ¿Qué hay que decir ante los fenómenos de la pintura informal y matérica (teniendo en cuenta que el mismo argumento puede trasladarse al plano de la música postweberniana)? Antes que nada hemos de ver hasta qué punto una pintura abstracta geométrica se funda en códigos rigurosos, *los códigos matemáticos y geométricos,* que en la tabla de clasificación de los niveles de información se consideran como posibles relaciones sintácticas a nivel de los significantes (códigos «gestálticos»).

También nos hemos de preguntar si un cuadro informal no funciona como oposición intencional a los códigos figurativos y matemático-geométricos que niega, y si por ello, no es un intento de poner la

información lo más cerca del rumor, y las bandas de redundancia no consistan en las configuraciones icónicas y geométricas, *ausentes aunque evocadas por contraposición.*

II.2. Con todo, en los cuadros informales parece reconocerse la presencia de una regla, de un sistema de referencias, aunque sea muy distinto de aquellos a los que estamos acostumbrados (y el razonamiento vale lo mismo para la música atonal y para otros fenómenos artísticos). La clave nos la dan los mismos pintores cuando dicen que interrogan las nervaduras de la materia, las texturas de la madera, de la tela de saco o del heno, para descubrir sistemas de relaciones, formas, sugerencias de dirección operativa. En una obra informal, por encima o por debajo del nivel físico-técnico, del nivel semántico, o del nivel de los universos ideológicos connotados, hemos de identificar *una especie de nivel microfísico cuyo código extrae el artista de las estructuras de la materia con la que trabaja.* No se trata de relacionar los elementos de la substancia de la expresión sino de explorar (como si se utilizara el microscopio) estos elementos (el grumo de color, la disposición de los granos de arena, las deshilachaduras de la tela de saco, los «graffitti» de un muro, etc.) y de aislar un sistema de relaciones. Este sistema se elige como modelo sobre el que se estructurarán el nivel físico-técnico y el semántico; no en el sentido de que la obra proponga imágenes, y por lo tanto significados, sino en el sentido de que configura formas (aunque sean informes) reconocibles (ya que de otro modo no distinguiríamos una mancha de Wols de una superficie de Fautrier, un macadam de Dubuffet de un rasgo gestual de Pollock). Estas formas se constituyen a nivel del signo, aunque los signos no puedan ser codificados y reconocidos claramente. En todo caso, en la obra informal existe el idiolecto que liga todos los niveles, o sea, *el código microfísico individualizado en la materia,* código que está presente en las configuraciones mayores, de tal manera que los posibles niveles de la obra (en Dubuffet existen siempre niveles semánticos en los que aparecen signos débilmente icónicos) se rebajan al nivel microfísico. Es decir, que no hay correlación entre varios sistemas relacionables coordinados por una relación más general y profunda, que es el idiolecto: el sistema de relaciones de un nivel (el microfísico) se convierte en ley para todos los demás niveles. Esta reducción de lo semántico, lo sintáctico, lo pragmático, lo ideológico, a

lo microfísico es lo que hace que algunos crean que el mensaje informal no es comunicativo; en realidad lo es de una manera distinta. Y al margen de la teorización semiótica, los mensajes informales han comunicado alguna cosa, si han modificado nuestra manera de ver la materia, los accidentes naturales, la cualidad de los materiales, y nos han predispuesto de una manera distinta respecto a ellos, ayudándonos a conocer mejor estos hechos que antes se atribuían a la casualidad y en los que actualmente se busca casi instintivamente una intención artística y por lo tanto, una estructura comunicativa, un idiolecto, un código [Eco, 1962].

II.3. Aquí se plantean serios problemas: si la característica de casi todas las obras de arte contemporáneas es la fundación de un código individual de la obra (que no la precede ni constituye una referencia externa, sino que es su propio contenido) la mayor parte de las veces este código no puede ser individualizado sin ayuda exterior y por consiguiente, sin un enunciado de poética. En un cuadro abstracto o concreto, la instauración de un código original e inédito pasa a segunda línea respecto a la aparición del código «gestáltico» de base (en otras palabras, se trata como siempre de ángulos, curvas, planos, oposiciones de signos geométricos, ya cargados de connotaciones culturales). En cambio, en un cuadro informal, en una composición serial, en algunos tipos de poesía nueva, la obra instaura —ya lo hemos visto— un código autónomo (y a la vez una discusión sobre este código y sobre la poética inherente al mismo). La obra es la fundación de las reglas inéditas que la rigen; pero, en cambio, sólo puede comunicar con los que conocen estas reglas. De ahí la abundancia de explicaciones preliminares que el artista tiene que dar sobre su obra (presentaciones de catálogos, explicaciones sobre la serie musical empleada y de los principios matemáticos que la rigen, notas a pie de página en la poesía). La obra aspira a una tal autonomía respecto a las convenciones vigentes que funda un sistema de comunicación propio; pero sólo llega a comunicar apoyándose en sistemas complementarios de comunicación lingüística (enunciado de la poética), utilizados como metalenguajes respecto a la lengua-código instaurada por la obra.

Pero en la evolución reciente de la pintura aparecen algunos elementos de superación. No diremos que las tendencias que se

perfilan sean una manera única de resolver el problema, antes bien son un «modo», o mejor, una tentativa de un modo posible. Las distintas tendencias post-informales, de la nueva figuración al *assemblage,* el pop-art y sus expresiones afines, trabajan *de nuevo* sobre la base de códigos precisos y convencionales. La provocación, la reconstitución de la estructura artística, se actúa a base de estructuras comunicativas que el artista ya encuentra formadas: el objeto, el cómic, el cartel, la tela floreada, la Venus de Botticelli, la placa de Coca-Cola, la «Creación» de la Capilla Sixtina, la moda femenina, el tubo de dentífrico. Se trata de elementos de lenguaje que «hablan» a los usuarios de aquellos signos. Los lentes de Arman, las botellitas de Rauschenberg, la bandera de Johns, son significantes en el ámbito de los códigos específicos y adquieren significados precisos.

El artista que los utiliza los convierte en signos de otro lenguaje y a fin de cuentas instituye un nuevo código de la obra que el intérprete debe descubrir: el descubrimiento de un código inédito en cada obra (o cuando menos, para cada serie de obras de un autor) es una constante del arte contemporáneo: pero la institución de este nuevo código actúa dialécticamente frente a un sistema de códigos preexistente y reconocible.

El cómic de Lichtenstein es un signo preciso con relación al sistema de convenciones lingüísticas de los cómics, en relación a los códigos emotivos, éticos, ideológicos, del público de los cómics; *después (y* solamente después) el pintor los saca del contexto original y los introduce en un nuevo contexto; les confiere una nueva red de significados, los refiere a otras intenciones. En una palabra, el pintor opera lo que Lévi-Strauss llamaba una «fisión semántica», a propósito del *ready-made.* Pero la operación que el artista efectúa solamente adquiere sentido si se compara con los códigos de partida, contestados y confirmados, violados y aceptados, por la mente.

He aquí traducida en términos comunicativos una situación típica del arte de los años sesenta y que se origina en lo que con frase convencional se ha calificado como la «crisis de lo informal». Es difícil decir si se trata de una crisis histórica producida por las condiciones típicas de inestabilidad de toda obra que instaura un código autónomo y totalmente inédito. Con todo, se puede afirmar que se trata de una crisis —de una situación interrogativa— que afecta a muchos sectores artísticos. Por ello se ha venido buscando una mayor adhesión a las condiciones básicas de la comunicación, que en experiencias

precedentes habían sido llevadas hasta el desafío y la rarefacción. Ahora se verá si se trata de un retorno a los orígenes de una dialéctica comunicativa que se ha demostrado que era insuperable o de una retirada momentánea para reunir fuerzas y practicar un nuevo examen crítico. Los ejemplos más recientes de *minimal art, junk art,* etc., pueden ser examinados con este enfoque.

5. Algunas comprobaciones: el mensaje publicitario

I. Preliminar

Las aplicaciones al problema del cine y del informalismo correspondían a una semiótica del signo icónico e implicaban una regresión experimental hacia los componentes de éste (códigos perceptivos, figuras icónicas, posibilidad de configuraciones individualizadas a nivel microfísico, etc.). Si ahora pasamos al examen de la comunicación publicitaria hemos de cambiar de enfoque: por un lado tenemos unas configuraciones semánticas amplias, como objeto de examen, que empiezan a interesarnos a nivel de los *iconogramas;* por otro lado se pueden elaborar definiciones dé una retórica visual posible. En otras palabras [cfr. B.3.III.5.] ,nos hemos de ocupar de los códigos iconográficos, de los códigos del gusto y de la sensibilidad, de los códigos retóricos (y por lo tanto, de las figuras, de las premisas y argumentos retóricos visuales), de los códigos estilísticos y de los eventuales códigos del inconsciente. En este sentido, las comprobaciones sobre el cine, el informalismo y la publicidad habrán cumplido la función de permitirnos recorrer todo el arco de los códigos visuales posibles, aunque, naturalmente, dentro de este arco se incluyen otras series de mensajes, desde los cómics hasta la pintura sacra, de la escultura al cartón humorístico, etc., que están esperando un tratamiento semiótico exhaustivo. De la misma manera que el mensaje publicitario exige también un tratamiento exhaustivo, del que aquí solamente se darán algunos análisis á título de prueba.

Esta comprobación preliminar nos permite examinar de nuevo el tema de las *relaciones entre retórica e ideología* [cfr. Barthes, 1964, B].

La técnica publicitaria, en sus ejemplos mejores, parece fundada en el presupuesto informativo de que un anuncio atrae más la atención cuanto más viola las normas comunicativas usuales (y por ello transtorna un sistema de expectativas retóricas).

Es cierto que existe un tipo excelente de comunicación publicitaria que se basa en la proposición de arquetipos de gusto, que colma

exactamente las expectativas más previsibles, que ofrece un producto femenino por medio de la imagen de una mujer que posee todos los atractivos reconocidos en la mujer por la sensibilidad corriente.

Pero es igualmente cierto que un publicitario responsable (y con ambiciones estéticas) siempre intentará realizar su propio reclamo por medio de soluciones originales que se impongan precisamente por su originalidad, de tal manera que la reacción del usuario no consista solamente en una reacción de tipo inconsciente a la estimulación erótica, gustativa o táctil que el anuncio pone de manifiesto, sino también en un reconocimiento de genialidad, reconocimiento que recae en el producto, impulsando a una aceptación no solamente del tipo «este producto me gusta», sino también del tipo «este producto es un producto inteligente y de prestigio».

Ahora bien, ¿hasta qué punto la violación del sistema de expectativas en el ámbito retórico se traduce, en publicidad, en un aumento «nutritivo» a nivel de las persuasiones ideológicas? ¿Y hasta qué punto, en cambio, la publicidad como novedad aparente y efectiva, reiteración de lo que ya se ha dicho, no es «nutritiva», sino consolatoria?

La respuesta a estos problemas exige el análisis de varios mensajes publicitarios, y este análisis produce —y a la vez exige, como hipótesis previa de trabajo— un panorama de las convenciones retóricas que rigen la argumentación publicitaria.

II. Los códigos retóricos

II.1. Al proponer la exposición de este panorama tomamos como modelo la *Retórica* de Aristóteles. Se trata de un procedimiento demostrativo y experimental. Si una investigación de este genero profundiza más, el modelo de tratado retórico habría de comprender y mediar las aportaciones de toda la tratadística retórica, desde los griegos a Perelman, pasando por los latinos y los retóricos helenistas, el medioevo y la tratadística francesa del «Grand Siècle» y del siglo XVIII.

Aquí no pretendemos trazar el panorama semiótico de que hablamos; como mucho indicaremos algunos movimientos metodológicos que es preciso realizar para llegar al problema:

a) Una lectura de los tratados de retórica para trazar el sistema más completo posible de *figuras, ejemplos y argumentos* retóricos, para aplicarlos luego a un vasto elenco de situaciones verbales y visuales extraídas de los anuncios publicitarios, *b)* Aceptar los repertorios de figuras verbales de la retórica clásica [por ejemplo, cfr. Lausberg, 1960; Fontanier, 1830]. *c)* Ligar las situaciones visuales de la publicidad, bajo la rúbrica de titulación de las figuras, con los ejemplos y argumentos, de la retórica clásica. *f)* Cuando hallemos soluciones visuales no reducibles a las soluciones verbales codificadas por la retórica clásica, deberemos ver si en tal caso estamos ante el nacimiento de artificios visuales de un nuevo tipo y si éstos consienten la catalogación y la comparación.

En su *Rethorique de l'image,* Roland Barthes ha hecho un trabajo de este orden [Barthes, 1964, B], y con una mayor intención de construir un catálogo, también lo ha hecho la escuela de Ulm [Bonsiepe, 1965]. También se ha intentado elaborar una retórica del montaje visual de elementos fotográficos [Swiners, 1965], que instituyen la posibilidad de una argumentación icónica. Pero en todo caso, aún estamos lejos del panorama, en el auténtico sentido del término, equivalente de los panoramas retóricos, elaborado a lo largo de los siglos, con referencia a la argumentación verbal.

Aquí solamente queremos ofrecer los resultados, aún informes, de algunas lecturas preliminares hechas sobre unos pocos anuncios publicitarios.

II.2. En el razonamiento publicitario aparecen y se entrecruzan las seis funciones [cfr. A.3.1.2], nunca aisladas completamente, como sucede en el razonar cotidiano. Sobre el fondo casi constante del prevalecimiento de la función *emotiva,* puede acentuarse el aspecto *reverencial* («el detergente X contiene granos azules»; los aspectos *fácticos* («el carrillón le recuerda»); el aspecto *metalingüístico* («no está IN quien no toma Z»); el aspecto *estético* («Omo est là, la saleté s'en va!»); y el *imperativo* («use Y»).

Tener presente la función predominante sirve con frecuencia para establecer el valor informativo real de una afirmación verbal o visual (una información muy referencial puede ser muy poco informativa desde el punto de vista fáctico; una imagen que no contenga ningún elemento de novedad conceptual puede aspirar a una validez estética

de gran prestigio; y de la misma manera, una argumentación muy débil desde el punto de vista referencial, falsa o paradojal —y por lo tanto, emotiva y referencialmente neutralizada— puede aspirar a ser interpretada como «mentira ingeniosa», y por ello, como hecho estéticamente válido).

II.3. Junto con la componente emotiva, la estética es claramente la más importante. El uso de la figura retórica (que de ahora en adelante vamos a llamar «tropo» por comodidad, sin profundizar en la distinción entre «tropos» verdaderos, «figuras del razonamiento» y «figuras del pensamiento»), tiene sobre todo una finalidad estética. En la publicidad rige el precepto barroco de que «es del poeta el fin la maravilla». Frecuentemente el producto quiere imponerse ostentando habilidad y agudeza. El valor estético de la imagen retórica convierte en persuasiva la comunicación, porque la hace memorable, si no es por otra razón. Naturalmente, el tropo interviene también con el único fin de persuadir y estimular emotivamente, para atraer la atención y hacer más nuevo —más «informativo»— un argumento que en otro caso estaría gastado. Pero incluso en estos casos, aunque la primera intención sea emotiva, casi siempre se pretende que el usuario llegue a valorar estéticamente el procedimiento.

En su *Tratado,* Perelman no enumera los tropos separadamente de los argumentos, porque los considera exclusivamente como instrumentos demostrativos (con fines persuasivos). En cambio nosotros creemos oportuno, como hacían los retóricos de la antigüedad, separarlos precisamente a causa de la función estética que los primeros quieren revestir. Muchas veces los tropos están totalmente desvinculados de la argumentación y tienen como única función la de atraer la atención divertida sobre una comunicación que luego argumenta por otros medios.

III. Registros y niveles de los códigos publicitarios

III.1. Los códigos publicitarios funcionan sobre *dos registros: a)* verbal, y *b)* visual. Como se ha demostrado ampliamente, el registro verbal tiene la función primaria de *fijar* el mensaje, porque con frecuencia la comunicación visual aparece ambigua, conceptualizable

de muchas maneras. Con todo, esta fijación no se realiza siempre de un modo puramente parasitario. En el conocido análisis de la Pasta Panzani [Barthes, 1964, B] la imagen, plagada de soluciones retóricas (tropos y lugares o argumentos), se prestaría a varias descodificaciones si el texto no interviniera con funciones puramente referenciales para especificar que se trata de una «pasta italiana». Pero muchas veces, en los anuncios más elaborados, el texto realiza su labor de fijación poniendo él mismo en juego varios artificios retóricos. Una de las finalidades de la investigación retórica sobre la publicidad es la de ver cómo se entrecruzan las soluciones retóricas en ambos registros. Se puede producir tanto una homología de soluciones como una discordancia total; con una imagen con función estética y un texto con función emotiva; o con una imagen que procede por simples tropos en tanto que el texto introduce lugares; o con una imagen que propone un lugar argumentai y un texto que lo contradice, etcétera, con unas posibilidades combinatorias difícilmente codificables en su inicio.

III.2. La investigación sobre los códigos persuasivos verbales resulta menos estimulante porque corresponde a una tradición de investigación retórica ya realizada. Con todo, hay excelentes estudios sobre la retórica verbal de la publicidad. Por ello, nuestra investigación inicial tenderá a destacar las posibilidades de los códigos visuales. Y a continuación podrá aprovechar las investigaciones sobre la comunicación verbal y estudiar las combinaciones de los dos registros.

A propósito de la comunicación visual, podemos identificar en ella tres *niveles* de codificación:

a) nivel icónico: una codificación de los signos icónicos corresponde al estudio retórico de la publicidad. Puede aceptarse como dato el que una configuración determinada represente un gato o una silla, sin preguntar por qué y de qué manera; a lo más, se puede tomar en consideración un determinado tipo de icono con un fuerte valor emotivo, el que llamaremos "icono gastronómico" y que se da cuando la cualidad de un objeto (pátina helada del vaso de cerveza, untuosidad de una salsa, frescos de una piel femenina) estimula directamente nuestro deseo con su representatividad violenta, en lugar de denotar simplemente "salsa", "hielo", "suavidad".

b) nivel iconográfico: tenemos dos tipos de codificación. Una de carácter "histórico", para la cual la comunicación publicitaria utiliza configuraciones que en términos de la iconografía clásica remiten a significados convencionales (desde la aureola que indica santidad hasta una configuración determinada que sugiere la

idea de maternidad, a la venda en un ojo que connota pirata o aventurero, etc.). La otra, de tipo publicitario, en la que, por ejemplo, la modelo está connotada por una manera particular de estar de pie con las piernas cruzadas. La costumbre publicitaria ha puesto en circulación unos *iconogramas* convencionales.

Un iconograma (como una configuración icónica) no es nunca un signo, sino un enunciado icónico.

c) nivel tropológico: comprende los equivalentes visuales de los tropos verbales. El tropo puede ser inusual y revestir un valor estético, o bien puede ser una traducción visual exacta de la metáfora que ha pasado al uso común, hasta el extremo que resulta inadvertida. Por otra parte, el lenguaje publicitario ha introducido tropos típicos en la comunicación visual que difícilmente pueden relacionarse con los tropos verbales preexistentes.

Guy Bonsiepe cita numerosos casos de realización visual de tropos clásicos: un neumático que avanza con seguridad entre dos filas de clavos, representa claramente una *hipérbole;* el reclamo de un cigarrillo que solamente muestra una nubecita de humo que rodea el escrito "esto es todo lo que vendemos" tiene el carácter de *litote* (él habla de "hipoafirmación" y se podría denominar también *"understatement");* una publicidad de ESSO que anuncia "obtenga gasolina en cualquier parte" y se introduce con la imagen de un colibrí que chupa el néctar o bebe agua en el cáliz de una flor, constituye un caso de *metáfora.* En otras partes tenemos casos de *visualización o de letrización de la metáfora:* por ejemplo, el recuerdo de una imagen de flexibilidad (metáfora verbal) del marketing moderno, se expresa por medio de un ejemplar de *Time* que se presenta ondulado como una lámina flexible.

Con la visualization de la metáfora hemos pasado a un género de tropos nacidos con la aparición de la comunicación visual publicitaria. Entre ellos destacaremos, por ejemplo, *participación mágica por acercamiento* (un hombre moderno que lleva una camisa publicitaria, al lado de un cuadro que representa a un gentilhombre del siglo XVIII, llega a participar —y con él el producto— del aura de nobleza, virilidad y dignidad del modelo clásico). En un caso parecido tenemos otro tipo de figura que podemos indicar como *ideograma kitsch,* que se utiliza como argumento de autoridad: la evocación de una obra de arte reconocida como tal emana su prestigio sobre el producto (son iconogramas kitsch el "Olio Dante", los distintos productos denominados "Gioconda", etc.).

Otra figura visual típica es la *metonimia doble,* con funciones de identificación: el acercamiento de una lata de carne con el animal vivo, nombrando el animal por medio de la lata y la lata por medio del animal (el doble movimiento metonímico), establece una identidad indiscutible entre ambas cosas ("la carne de lata es *auténtica* carne de buey") o una relación de implicación.

En fin, es preciso observar que casi todas las imágenes visuales publicitarias encarnan una figura retórica que adquiere un carácter predominante y que es la *antonomasia.* Cualquiera entidad singular que aparece en la imagen, sobreentendida por antonomasia, representa genuinamente el propio género o la propia especie. Una chica que bebe algo se propone como "todas las chicas". Puede decirse que el caso singular asume el valor de ejemplo, de argumento de

autoridad. Cada singular viene precedido del signo lógico que se llama *cuantificador universal* y que hace que el símbolo X que se propone valga por todos los X. Este mecanismo, que se rige por procesos psicológicos de identificación (y por lo tanto, por mecanismos extrasemióticos) es posible en el proceso de identificación, gracias a unos artificios retóricos que hacen convencionalmente reconocible como universal y ejemplar el singular propuesto (y de nuevo entramos en un mecanismo semiótico) y es fundamental en la comunicación publicitaria.

d) nivel tópico: comprende, ya el sector de las llamadas *premisas,* ya el de los *lugares* argumentales, o *topoi,* que se hallaban en las rúbricas generales bajo las cuales se reunían grupos de argumentaciones posibles. La distinción entre premisas y lugares ya es muy imprecisa en Aristóteles y en parte de la retórica subsiguiente es abolida. A los fines de nuestro razonamiento es suficiente reconocer la posibilidad de bloques de opiniones adquiridas que pueden constituir, ya la premisa para un entimema, ya el esquema general bajo el cual pueden incluirse los entimemas afines. Por ello hablamos de una manera global de nivel tópico.

Una codificación de los topoi visuales podría comportar las posibles clasificaciones de las traducciones visuales de los topoi verbales: pero lo que emerge en primer lugar en una primera ojeada al lenguaje visual, es la existencia de iconogramas que en su origen connotan un *campo tópico,* es decir, que evocan por convención una premisa o un conjunto de premisas, de una manera elíptica, como si se tratara de una sigla convencional.

Por ejemplo, un iconograma del tipo "icono denotando muchacha que se inclina sonriendo ante una cuna en la que hay un niño que le tiende los brazos", connota sin duda (a nivel iconográfico) "mamá joven", pero a la vez evoca todo un conjunto de persuasiones del tipo "las mamas aman a sus hijitos — de madre sólo hay una — el amor de madre es el más fuerte — las mamas adoran a sus hijitos — todos los niños aman a su madre, etc.". Y además de estas connotaciones, que son verdaderas premisas, se connotan grupos argumentales posibles (y por lo tanto, "lugares" en sentido estricto, del tipo "si todas las mamas son así, ¿por qué no ha de serlo usted?"). Es fácil comprender que en un campo tópico de esta especie pueden aparecer entimemas del género "todas las mamás hacen lo que les gusta a sus hijos — todas las mamás dan a sus hijos el producto X — quien da el producto X a sus hijos hace lo que a éstos gusta".

Como puede verse, para que sea posible el entimema es necesario que se produzca la descodificación propuesta, de que hablábamos cuando tratábamos del nivel tropológico, y a propósito de la antonomasia sobreentendida: aquella mamá se convierte en "todas las mamas". Se puede decir también que en muchos casos la antonomasia "la mamá por excelencia" comporta el campo tópico "si la mamá por excelencia se comporta así, ¿por qué no has de hacerlo tú?", de donde se sigue el razonamiento "ésta es la mamá por excelencia — es la que da a su hijo el producto X — ¿por qué no se lo has de dar tú también?", con lo que, como puede verse, hemos eliminado el recurso a la hipótesis de un cuantificador universal, "todo", limitándonos a resaltar el juego entre una antonomasia y un lugar evocado.

Aquí avanzamos la hipótesis de que la mayor parte de la comunicación visual publicitaria se confía, más que a la enunciación de premisas y lugares propiamente dichos, a la ostentación de un iconograma en el que la premisa —sobreentendida— es evocada por medio de la connotación del campo tópico.

e) nivel entimémico: debería comportar la articulación de verdaderas argumentaciones visuales. En una fase preliminar, también aquí hemos de avanzar la hipótesis de que, a causa de la polivalencia típica de la imagen y de la necesidad de referirla a un razonamiento verbal, la argumentación retórica verdadera se desarrolla únicamente en el texto verbal o por la acción recíproca entre el registro verbal y el visual. En tal caso, los iconogramas en cuestión, de la misma manera que evocan campos tópicos, han de evocar generalmente *campos entimémicos;* es decir, han de sobreentender argumentaciones ya convencionalizadas y evocadas en la mente por una imagen suficientemente codificada.

IV. Lectura de cinco mensajes

IV.1. Examinemos como ejemplo el anuncio de Camay que se reproduce fuera de texto:

A. *Registro visual.*— Un hombre y una mujer, ambos jóvenes, están examinando los cuadros en un lugar que, por el catálogo en la mano de la muchacha, es aquel templo de las antigüedades que se llama Sotheby, en Londres; el hombre mira a la mujer y ésta parece devolverle la mirada.

Podemos notar también que prevalece la función estética —que se subraya cuando se examina el anuncio en colores, y que emerge incluso por el gusto de la composición, inspirada en encuadres cinematográficos que se consideran elegantes, e incluso en el apuntar de una función metalingüística (la imagen cita a otras imágenes: los cuadros).

Hallamos denotaciones a nivel icónico (mujer, hombre, cuadros, etc.), pero la serie de connotaciones más fuertes está a nivel de los enunciados iconográficos.

Connotaciones.— El icono mujer connota (siguiendo una complejidad connotativa creciente, en la que una connotación se apoya en otra): la mujer es bella (según los códigos corrientes), y puede suponerse que es nórdica (connotación de prestigio: lo nórdico está subrayado por lo británico del catálogo); y rica (ya que en otro caso no frecuentaría Sotheby); y culta (ídem); si no es inglesa, es una turista de gran clase. El hombre es viril, seguro (los códigos iconográficos lo confirman e interviene toda una tradición cinematográfica y publicitaria para

confirmar esta interpretación), dado que no tiene aspecto de inglés, es un hombre internacional, rico, de gusto, cultivado. Probablemente es más rico, cultivado, seguro de sí mismo que la mujer, porque ésta hace la visita con el catálogo, en cambio él examina directamente el cuadro; es un experto o un comprobador (el icono connota prestigio en todo caso). El tipo especial de encuadre (que se refiere a códigos cinematográficos admitidos) no denota solamente que el hombre observa a la mujer que le devuelve la mirada: interpretamos la imagen como un fotograma aislado de una secuencia en el curso de la cual la mujer demuestra que se siente observada e intentará ver quién la mira, haciendo ver que no lo mira. Todo esto connota que entre los dos se establece una ligera corriente erótica. La atención con que el tercer personaje más anciano mira el cuadro, confirma el principio de que el joven está distraído por la presencia de la mujer y subraya el contacto entre ambos: él denota «fascinación», y ella también, pero en todo caso, dado que el que mira en primer lugar es el hombre, la fascinación está principalmente en la parte de la mujer. Dado que el mensaje verbal que completa la comunicación establece que el motivo de la fascinación se debe al perfume del jabón Camay, el sema icónico básico interviene para hacer redundante el mensaje verbal por medio de una *doble metonimia,* con función de identificación: «pastilla de jabón + perfume» significa «pastilla de jabón = frasco de perfume».

Queda sobreentendido que los dos personajes revisten categoría antonomásica (son «cualesquiera jóvenes elegantes y refinados»). Se convierten en modelos a imitar (objetos de posibles identificaciones y proyecciones) porque están llenos de connotaciones que la opinión común establece como prestigiosas y ejemplares: belleza, gusto, cosmopolitismo, etc. En cierto sentido, las dos imágenes no vienen precedidas por el cuantificador universal «todos», pero sobreentienden una forma reducida del mismo, del tipo «todos los que son como vosotros», desde el momento en que la proyección o la identificación se ha realizado. Una vez más la antonomasia sobreentendida establece: «este ejemplar singular es todos vosotros, o todo lo que deberíais o podríais ser».

A nivel tópico y entimemático —en fin— de las mismas connotaciones de base se desprenden campos de lugares en cadena, entre los que podemos citar: «las personas de clase se han de imitar —si los que pertenecen a la alta sociedad hacen esto, ¿por qué no hacer lo mismo?—, es bueno querer saber el motivo del éxito de las personas

que queremos imitar —las personas de éxito nos indican cómo debemos comportarnos»—; o también se evoca el entimema «todas las personas de éxito se han de imitar —éstas son personas de éxito—, estas personas se han de imitar».

Naturalmente, los campos tópicos y entimemáticos se aclaran y determinan una vez que el registro visual se ha puesto en contacto con el verbal. De hecho, un examen de los argumentos del registro verbal nos confirma que la imagen debería evocar campos tópicos y entimemáticos semejantes a los que se ejemplarizan.

B. *Registro verbal.*— La función es referencial en las dos primeras líneas, emotiva en la que se halla en tercera posición con caracteres grandes. Sigue luego un mensaje referencial y emotivo a la vez, en el que las connotaciones se confían a sugestiones bastante elementales: «precioso, seductivo, costoso, indefinible, volver la cabeza».

C. *Relaciones entre los dos registros.*— Podría parecer que el registro verbal fija simplemente el visual, pero de hecho el registro visual posee connotaciones *high brow* (cultura, cosmopolitismo, amor al arte, riqueza, gusto, etc.), que el registro verbal no opera (el texto no habla de gusto o amor por el arte, sino de conquistar «un tesoro de arte»: es decir, traduce las connotaciones cultas en connotaciones *económicas).* En cierto sentido, el mensaje visual se dirige a un sector más reducido de intérpretes, en tanto que el verbal selecciona un público más vasto y sensible a solicitaciones más burdas. Hay que decir que el destinatario culto que podría sentirse atraído por el mensaje visual, se siente repelido por la vulgaridad del mensaje verbal (ya que de hecho, los adjetivos utilizados y los mitos connotados, por costumbre connotan clase media). En este caso hay una curiosa contradicción en el emisor, que para la parte visual se ha inspirado en modelos publicitarios sofisticados, mientras que para la parte verbal se ha fiado de sistemas de persuasión experimentados por vía radiofónica o en anuncios menos comprometidos desde el punto de vista gráfico. Podría decirse que este anuncio fracasa al querer identificar a su propio público, pero una afirmación de este género solamente puede hacerse después de una investigación sobre el ámbito de la recepción del mensaje.

El ejemplo examinado se desarrollaba en un nivel persuasivo bastante elemental. Las funciones estéticas del mensaje eran normales, la referencialidad estaba aprovechada al máximo y cada connotación estaba apoyada en una denotación muy poco ambigua (para que aparezca la figura retórica inesperada es preciso que los significantes

individualicen de una manera ambigua el significado denotado: en lugar de luna, usar la metáfora «la pálida virgen de la noche» ya implica cierta duda en la identificación de los referentes). El análisis sería distinto si examináramos unos anuncios más elaborados. Pero en el caso del anuncio analizado al menos hemos conseguido establecer la existencia de una persuasión que, alterando en forma clara el ámbito retórico lo menos posible, tampoco pretende alterar el ámbito ideológico. La ideología global connotada es la que se ha señalado al examinar los campos tópicos sugeridos: el éxito en la vida y el éxito económico-erótico-mundano (en el que incluso el arte es índice de éxito y valor comercial) y quien tiene éxito en estos campos es digno de envidia y constituye un modelo a seguir.

Tenemos un ejemplo típico de *mensaje redundante en el aspecto retórico y en el ideológico.*

Pero podemos identificar otras combinaciones y hallar tipos de argumentación persuasiva que articulan de manera distinta los valores de la información y de la redundancia, tanto respecto a la retórica como a la ideología.

Después de examinar un mensaje persuasivo en el que teníamos:

a) Redundancia retórica y redundancia ideológica. Pasamos a identificar otros tipos de mensaje en los que haya:

b) Información retórica y redundancia ideológica.

c) Redundancia retórica e información ideológica.

d) Información retórica e información ideológica.

IV.2. El ejemplo que se da en *b)* es un cartel que en los últimos años ha invadido las ciudades italianas. Tiene en la parte central una gran banda negra que lo atraviesa (en la que además hay un texto). Por sus dimensiones y por la relación con la figura femenina que aparece por arriba y por abajo, se propone a la imaginación como un biombo o una balaustrada. Sea una cosa u otra, el hecho es que cubre a una graciosa muchacha desde la mitad de los senos, inmediatamente por encima de las tetinas, hasta el comienzo de las piernas, inmediatamente por debajo del pubis. En otros términos, la chica aparece presumiblemente desnuda y protegida por la banda.

Después del primer movimiento de sorpresa (la mirada del que pasa cae de golpe sobre la imagen y reacciona a la sorpresa con un

interrogante), uno se da cuenta de que el cartel es un anuncio de un traje de baño («Beatrix»).

Nos damos cuenta de que los movimientos comunicativos son cuatro:

1. El icono denota «mujer desnuda».
2. El mensaje verbal denota «traje de baño».
3. La acción recíproca de los dos registros connota que la mujer anuncia un traje de baño (una mujer desnuda aconseja algo que cubre).
4. Se vuelve al significante visual descubriendo que es ambiguo: nada impide que la mujer lleve un traje de baño cubierto por la banda negra.

La banda negra lo mismo podría cubrir la desnudez que un pedazo de tela. La habilidad gráfica consiste en que la cobertura visible ocupa el mismo espacio que el destinado al probable traje de baño.

Eliminada la primera sorpresa, neutralizada la primera novedad —de orden puramente referencial— el espectador más crítico puede entregarse a una valoración de orden estético: el gráfico ha conseguido la hazaña de anunciar un traje de baño sin que se vea y aún insinuando maliciosamente que no existe. El juego tiene tal éxito que todo el mundo se para a leer el verdadero mensaje publicitario, que consiste en el nombre de la marca en cuestión.

Una vez dicho esto, nos daremos cuenta de que, en realidad, el mensaje incluye automáticamente una información ulterior no verbalizable de una manera inmediata, que ha de recogerse a nivel casi inconsciente, pero no por ello menos individualizable; el cartel dice implícitamente: «con el traje X tendréis la misma carga de seducción que se suele atribuir a la mujer desnuda que —como decía Hugo— es la mujer armada», y por ello evoca campos entimemáticos y tópicos de varios tipos.

Sólo que, mientras el grupo de las *tres* primeras informaciones (es una mujer desnuda; presenta tal traje de baño; quizá lo lleva puesto) se refiere a algo realmente *inesperado,* que todavía no sabíamos, la *cuarta* información (nuestro traje de baño la hace seductora) dice algo que ya sabíamos: no que el traje de baño sea verdaderamente seductor, sino que quien hace su publicidad no puede hacer otra cosa que destacar sus cualidades de gracia y elegancia. A ello se añade que el cuarto mensaje influye sobre los deseos que de hecho ya tienen las que lo usan, de sentir determinadas sensaciones al salir del vestuario con el traje puesto.

Sería inexacto decir que el cartel es innovador en el ámbito de los significantes, en tanto que comunica significados ya adquiridos, porque incluso el hecho de que la mujer esté desnuda o que quizá lleve un traje de baño, es preciso catalogarlo como significados comunicados simultáneamente (y utilizados simultáneamente: de ahí viene la ambigüedad del mensaje y su poder estético). Sería más exacto decir que el cartel es informativo por lo que se refiere a la articulación de los artificios retóricos (en un nexo de soluciones significantes y de significados puestos en contradicción), pero que connota una ideología global que no es otra que la de la sociedad de consumo.

IV. 3. Como ejemplo del punto *c)* nos referiremos a un anuncio del Volkswagen 1200 aparecido en varias revistas americanas.

El registro visual ocupa las tres cuartas partes de la página y el verbal el resto. El registro visual se compone de un solo encuadre en el que, sobre un fondo uniforme blanquecino donde no se distingue el plano horizontal del fondo vertical (sea cielo o pared), aparece en perspectiva hacia lo alto —y por lo tanto muy pequeño respecto al encuadre— un coche Volkswagen. El mensaje es netamente referencial y a lo más, la pequeñez del objeto podría interpretarse como una litote visual —como si dijéramos «mi cochecito»—: pero la litote *minus dicit quam significat* disminuye la apariencia del objeto para exaltarlo, mientras que en el caso que nos ocupa la imagen dice sin segundas intenciones «el coche que presento es absolutamente modesto». Si hay una figura retórica, ésta será un *epitropo,* o *concesión* (o *sinéresis* o *paromología*): en la que se concede desde el inicio al adversario lo que éste objetaría, ya para captar su benevolencia, ya para neutralizarlo desde el principio.

En realidad, varios aspectos del texto verbal confirman esta solución (que es una constante en toda la publicidad de Volkswagen en América, intentando convertir en argumento positivo las principales objeciones del consumidor yanqui).

El mensaje verbal dice:

"NO SE ALARMEN POR SU BAJO PRECIO"

"1.625 dólares. Este es el precio del nuevo Volkswagen. Pero mucha gente no quiere comprarlo. Creen que merecen algo más caro. Este es el precio que

pagamos por el precio que pedimos. Otros tienen miedo a comprarlo: no comprenden cómo podemos vender un coche a buen precio sin hacer un coche barato. He aquí por qué: como nuestra fábrica no cambia la forma del coche cada año, no hemos de cambiar cada año la fábrica. Lo que no nos gastamos en la apariencia nos lo gastamos en mejorar las posibilidades de adquisición. La producción en masa reduce los costos. Y los VW han sido producidos en un número (más de diez millones hasta hoy) superior al de cualquier otro coche de la historia. Nuestro sistema de refrigeración por aire en el motor posterior reduce los costos porque elimina el radiador, bomba de agua y transmisión. No hay gadgets fantásticos accionados por pulsadores (los únicos pulsadores están en las puertas, y aún éstos los ha de accionar usted). Cuando usted compra un VW tiene lo que paga. Lo que no le damos son las baratijas. Y usted no ha de pagar por lo que no le damos".

En este texto —que es un ejemplo raro de argumentación persuasiva— las cualidades del coche no se presentan de golpe, sino que van apareciendo por medio de una litote muy elaborada, generada a base de epitropos refutados. La refutación de las objeciones parece una refutación de premisas adquiridas; la sustancia del anuncio dice: «ustedes, creían que era preciso preferir las baratijas, los pulsadores automáticos, las formas originales y nuevas, puesto que toda la publicidad automovilística ha hecho aparecer estas propiedades como valores adquiridos e indiscutibles; pues bien, estos valores no son indiscutibles, pueden ser rechazados para realizar un valor más alto que es la economía y el gusto de maniobrar por sí mismo los mecanismos, sin necesidad de mandos automáticos inútiles».

Naturalmente, la argumentación ofrece otros campos entimémicos del tipo: «no es cierto que los gadgets y las formas originales connoten prestigio, hasta el punto de avergonzar el no tenerlos; nosotros no nos avergonzamos, al contrario, estamos orgullosos de ello» (y de la misma manera se van refutando otras premisas corrientes). En síntesis, la argumentación positiva se rige por dos premisas sobreentendidas («el bajo precio es un valor» y «el hombre positivo paga por lo que tiene») y un *lugar de cantidad* «lo que hacen los más —la producción de masa— es imitable».

Uno de los procedimientos que distingue una retórica *nutritiva* de una retórica puramente consolatoria es la decisión inicial de someter a crítica las premisas corrientes. Sin duda (y el argumento retórico no sale nunca del ciclo) la refutación de unas premisas implica el uso de otras no discutidas, el destinatario del mensaje persuasivo no está sometido al asentimiento puramente pasivo, inconsciente y coactivo

(estímulos sensuales, provocaciones irracionales de identificación), sino que es invitado a una consideración crítica que, en el caso que nos ocupa, puede dar origen a reflexiones que van más allá de los deseos de los persuasores. No queremos afirmar que la Volkswagen se haya propuesto finalidades éticas superiores por decisión explícita: la casa se ha visto obligada a adoptar procedimientos opuestos a los de las firmas americanas, precisamente para imponer un producto que presenta cualidades opuestas a las que se divulgan y desean en América.

Pero es indudable que el mensaje, aunque en el aspecto retórico utiliza artificios nada sorprendentes (la imagen no es ambigua y la redundancia del texto se basa en reiteraciones del epitropo), moviliza al destinatario en el terreno ideológico: cambia su manera de ver el automóvil como fetiche y *status symbol.* Cambia los códigos de interpretación del significante automovilístico. Provoca un reajuste de varias actitudes ideológicas, que no podrán no asumir nuevas formas retóricas (de ahora en adelante el gadget ya no significará «gusto» o «comodidad» o «prestigio», sino «despilfarro» y «baratija inútil»).

He aquí, pues, un mensaje que forzando la redundancia en el aspecto retórico, informa en el aspecto ideológico. Es cierto que las expresiones «redundancia» e «información» tienen aquí un valor relativo: unas formas retóricas tan insólitas, en el contexto de una revista en la que aparece una publicidad con argucias tan mirabolantes, llega a producir tal impacto en el lector que resultan bastante informativas. Con todo, está bien claro que la lectura de este anuncio enriquece nuestro patrimonio de ideas, más que nuestra experiencia granea y literaria. Y a la inversa, no conviene conferir a la «ideología» un significado totalitario; nadie debe pretender que la publicidad de un coche, destinada a promover el consumo, llegue a cambiar la manera de ver el sistema de vida; basta con que lo ataque desde un punto de vista periférico.

IV.4. Queda por ver si hay mensajes persuasivos que sean informativos a la vez desde el punto de vista retórico e informativo. El ejemplo que ofrecemos pertenece a la propaganda ideológica y no a la publicidad, pero puede definirse igualmente como mensaje persuasivo. Se trata de un cartel distribuido en Italia por las ediciones ED.912.

Una gran imagen fotográfica solarizada e impresa en tinta roja (con una señal tipográfica de baja determinación, que hace ambigua e imprecisa la forma significante) muestra a un soldado americano metido en un agujero o dentro de un cesto. Pero el icono de fondo está cubierto por una serie de mensajes verbales que —observados más atentamente— se revelan como una reproducción gigante (que ocupa toda la hoja) de un modelo burocrático no rellenado. El impreso es el que el Departamento de Estado envía a las oficinas de telégrafos para comunicar a las familias de los caídos en el Vietnam la muerte de un alegado. El impreso ya lleva estampillada la mención «Vietnam» en el espacio reservado a la determinación del lugar de la muerte.

El cartel resulta sorprendente por varias razones:

- No tiene el aspecto de un cartel ordinario.
- No *es* habitual la ampliación de un impreso burocrático no rellenado.
- Este impreso burocratiza fenómenos tan delicados como la muerte de un hombre y la comunicación de su defunción a un pariente.
- Las expresiones impresas son de carácter muy técnico y las diversas menciones ofrecen la imagen oficial más neutra.
- Esta sequedad resulta atroz cuando se ejerce en la muerte de un hombre y en el dolor de sus seres queridos.
- La oficialidad abstracta del impreso contrasta con la evidencia concreta de la imagen subyacente.
- La presencia del impreso sugiere la idea de que la muerte en el Vietnam es un fenómeno de masa, tratado como a tal, y a la vez es un hecho burocrático, tratado también como a tal.
- Las menciones como *We regret to inform you that your son/husband/father/...* dan el sentido, de la absoluta intercambiabilidad de las criaturas humanas ante el tratamiento burocrático de la muerte.
- Las expresiones *We regret...* contrastan irónicamente con el hecho de que están impresas para cualquier condolencia posible (de tal manera que las expresiones utilizadas por el burócrata se cargan con otros valores retóricos como *ironía, sarcasmo,* etc., a la vista de la ampliación y de la ostentación que hace el cartel).

- Las connotaciones globales del mensaje implican un sentido de honor ante la tragedia de la guerra y su homologación burocrática y a la vez implican una toma de conciencia, por parte del lector, de que la guerra existe y es objeto de administración ordinaria.
- Aunque no se sabe cómo debería comportarse un ministerio de la guerra, salvo fichando burocráticamente los soldados muertos, de la composición surge una connotación global de cinismo que implica una serie de campos entimemáticos fácilmente deducibles. En este sentido, la simple reproducción del impreso se transforma en una argumentación persuasiva compleja contra la guerra, y en particular contra esta guerra.
- Por lo tanto, en conjunto el mensaje adquiere el mismo valor que el discurso de Marco Antonio ante el cadáver de César, cuando expone al público de Roma lo que éste ya sabía —la existencia de las heridas en el cuerpo del dictador—, pero a través del contexto, carga las heridas con nuevas connotaciones emotivas.

Este análisis podría continuar, pero ya es evidente que tenemos un mensaje que por medio de artificios retóricos originales, y por lo tanto con una alta tensión informativa a nivel retórico, provoca una sacudida en el campo ideológico; probablemente no se trata de un ejemplo típico del caso *d),* por cuanto no lo hemos sacado del sector de la publicidad comercial, sino de la propaganda política, en el que la información ideológica constituye el fin primario del acto persuasivo (se quiere persuadir para cambiar los cuadros ideológicos); en tanto que en la publicidad comercial el fin primario es la persuación para la inserción en el cuadro pragmático (el consumo) que exige un fondo ideológico preconstituido, conocido por el destinatario y que se debe confirmar más que cambiar (como se ha visto en el caso del anuncio de la Volkswagen, la modificación ideológica era marginal y la invitación a una economía de consumo y a una ética del dinero, del ahorro y del «buen negocio» permanecía inmutable, aunque fuera propuesta desde una perspectiva distinta).

Pero estas reflexiones no excluyen la posibilidad de que una investigación dirigida hacia otros ejemplos nos lleve a individualizar anuncios publicitarios adscribibles al grupo *d).*

Queda abierto el ámbito de los anuncios publicitarios sobre problemas que conciernen al bienestar colectivo (ayuda a la infancia, campaña contra el cáncer, la seguridad del tráfico, etc.), que también pretenden como fin primario modificar unos cuadros ideológicos enraizados. Y también puede hacerse el análisis de persuasiones ideológicamente informativas que se apoyan en premisas, argumentos, campos tópicos y entimemáticos claramente heurísticos —basados en premisas y argumentos falsos (del tipo *«post hoc, ergo propter hoc»).*

Además, conviene recordar (por si hubiera necesidad) que la noción de información ideológica es una noción neutra, que no supone la valoración de las ideologías. En realidad, sería igualmente informativo (y contrastaría con los sistemas aceptados por la mayoría) un anuncio que persuadiera (en el contexto social en el que vivimos) a perseguir a los negros, esterilizar a los adversarios políticos de un régimen, enseñar a los niños las prácticas homosexuales en las escuelas, etc. Una retórica de la publicidad puede establecer los modos según los cuales el mensaje resulta altamente informativo, y los medios adecuados para ello. La actitud que se adopte hacia los distintos mensajes puede inspirarse en un mayor conocimiento semiótico. pero depende del sistema de valores, y no es la investigación semiótica la que los instituye. Y decimos esto no para mayor gloria de la neutralidad de una disciplina, sino precisamente para recordar que esta disciplina dispone de instrumentos sectoriales y no sustituye a otras actitudes ni absuelve de otras responsabilidades.

IV.5. Todavía hemos de hacer un último análisis, que desarrollaremos en un anuncio aparentemente normal, sin interés estético particular. Se trata de una publicidad de las sopas Knorr, en la que parece que la comunicación se articula sobre funciones referenciales y emotivas de bajo nivel y de alta comprensibilidad.

El anuncio que se reproduce fuera de texto se compone de tres grupos de imágenes y de un texto en forma dialogada que acaba con un eslogan. Queremos suponer que, dado que el texto es bastante largo, quien hojea la revista deprisa, solamente se fijará en los grupos de imágenes. Y como la imagen de la sopa en sobre ya lleva el nombre del producto y su marca, quien mira las imágenes ya recibe suficiente información para comprender qué es lo que le proponen. Y como la imagen de la parte alta reproduce de nuevo el sobre de sopa en

tamaño menor, podemos limitar el análisis a los dos grupos principales.

Cualquier lector que dé una mirada rápida al anuncio podrá resumir su lectura visual de esta manera: «Aquí se hace la publicidad de una crema de espárragos en sobre, elaborada con espárragos auténticos, que puede constituir un plato apetitoso, que una buena ama de casa puede proponer a su marido. »

Dejamos de lado el hecho de que el diálogo facilita la información suplementaria: es decir, que con la sopa Knorr, en todas sus variedades, se puede cambiar cada día de menú, excitando el interés del marido. Analicemos ahora el primer grupo de imágenes. Denotación: a nivel icónico vemos a una mujer que se dirige a un hombre subido a una escalera de mano. A nivel iconográfico nos enteramos de que se trata de unos jóvenes esposos. La mujer no se dirige a un empapelador, que hubiera sido connotado con otros pantalones, ni se dirigiría a un extraño con una sonrisa afectuosa. Nótese que queda excluida la hipótesis de que se trate de amantes: la precisión de los códigos iconográficos exige que los amantes se connoten de otra manera, con otros trajes y otras actitudes. Aquí intervienen campos tópicos que más que ser provocados por el iconograma, son suscitados inicialmente por él, pero vuelven al mismo para confirmarlo. Por ejemplo: «los esposos jóvenes se aman tiernamente —los maridos jóvenes trabajan en las cosas de la casa mientras las esposas cuidan de la cocina— la mujer se preocupa de los gustos del marido cuando la pareja vive sola, hace poco que están casados y están unidos por un afecto mutuo». Nótese también que el vestido de la mujer connota jovialidad, frescura y una mezcla de modernidad y de pudor. Es la muchacha común, no la vampiresa; la muchacha graciosa, no una gorda; la muchacha práctica, no la cocinera tradicional, etc. Además, el trabajo que hace el marido connota matrimonio joven con gusto por la renovación; casa moderna pero económica (en otro caso habría operarios). Se distinguen otros campos entimémicos ligados a la imagen principal: una buena sopa para personas que se quieren, un plato moderno y económico para personas modernas pero de clase media —como vosotros (el anuncio aparecía en la revista femenina *Grazia).*

Pasemos ahora a los iconos subyacentes. Función referencial acentuada que se complica con funciones emotivas; el icono «gastronómico» evidencia la suculencia del alimento y sugiere el

apetito, estimulando el deseo. Surge también una función metalingüística, en la que la imagen del sobre cita a la imagen real.

A nivel iconográfico, un mazo de verdura atado con un lazo connota producto caro, confección de lujo y por lo tanto, verdura de primera calidad. Incluso la escudilla de terracota que sustituye al plato connota gusto, estilo, modernidad, sugiere la idea de plato de restaurante típico. Es curioso que en el sobre haya un plato normal: el sobre se dirige a un público indiferenciado que puede incluir a otras clases sociales para las cuales la escudilla connote pobreza, atraso, cocina de abuelos campesinos y pobres. En cambio el anuncio, a diferencia del sobre, se dirige a unas lectoras clasificables (las de *Grazia)* y de las que se conocen los códigos connotativos.

Pero el grupo icónico no dice solamente que la sopa Knorr es buena y gusta a las personas de gusto moderno. También dice que está hecha exclusivamente de verduras de calidad. Si todos nosotros comprendemos fácilmente el mensaje, veamos ahora los procesos retóricos que implica.

La escudilla real junto a los espárragos reales constituye un caso de *doble metonimia* que sugiere relación de implicación (un procedimiento del tipo *«post hoc, ergo propter hoc»* – procedimiento heurístico que solamente una convención semiótica muy arraigada implica que todos los destinatarios la admitan). Diremos por lo tanto que:

sopa denotada por *m* y espárragos por *e (m′* y *e′* son los equivalentes en el sobre). Las semejanzas icónicas establecen *(e = e′)* y *(m = m′).* Las dobles metonimias establecen (e→m) y (m→e), (e′→m′) y (m′→e′). De donde se sacan conclusiones del tipo:

[(e →m) ^ (m = m′)] → (e→m′). Por lo tanto:
[(m′→e′) ^ (e = e′)] → (m′→e). Conclusión: (a↔m′).
Desde el hecho que [(m′→e′) ^ (e→m)] → (m′→m) se establece que [(m′→m) ^ (m = m′)] → (m↔m′).

Es lo que cualquier lector ha entendido del anuncio sin necesidad de enfrascarse en un análisis tan laborioso.

Por lo tanto, hemos de pensar que los significados ya eran conocidos desde su origen. Si un anuncio implica una gran cantidad de articulaciones lógicas y no obstante, se entiende en seguida, quiere decir que los argumentos y las premisas que comunica ya estaban

altamente codificados, y por ello pueden ser comprendidos a la más leve insinuación. En una palabra, el anuncio revela los argumentos por medio de siglas, como en el chiste de los locos que se contaban historietas recordando solamente el número, que bastaba citar para recordar y echarse a reír.

Esta experiencia nos enseña que la comunicación publicitaria en muchos casos habla un lenguaje *ya dicho antes, y* que esta es la razón que la hace comprensible. En definitiva, el anuncio dice de una manera esperada lo que los lectores ya esperaban (como lo esperaban de otros productos) por ello su función es táctica; igual sucede con otras expresiones verbales de contacto como el «¡un día espléndido!», que no sirve para transmitir una observación meteorológica (cuya falsedad o verdad es irrelevante) sino para establecer un contacto entre dos que hablan y para confirmar al destinatario la presencia del emisor. En el caso de nuestro anuncio, la casa productora dice simplemente: «yo también estoy aquí». Todos los demás tipos de comunicación solamente tienden a este mensaje.

V. Conclusiones

Salvados algunos casos curiosos y prometedores, una investigación a fondo de la retórica publicitaria probablemente nos llevaría a las siguientes conclusiones:

a) Topos y tropos están estrictamente codificados y cada mensaje no hace más que repetir lo que el receptor ya esperaba y conocía.

b) Las premisas son aceptadas sin discusión en la mayoría de los casos, aunque sean falsas y además (a diferencia de lo que sucede en la comunicación retórica *nutritiva)* no son definidas ni sometidas a examen.

c) La ideología evocada por la comunicación siempre es la del consumo: «os invitamos a aceptar el producto X porque es normal que consumáis algo y nosotros os proponemos nuestra producción en lugar de otra, según los modos de persuasión que tan bien conocéis».

d) Dado que a veces los campos entimémicos son tan complejos que no es previsible que el destinatario los capte siempre, cabe pensar que incluso los procesos argumentales se reciben como siglas de sí mismos, como signos convencionales, basados en procesos de codificación muy estrictos. En tal caso, en vez de argumentación habría *emblemática.* El

anuncio no expone las razones para comportarse de una manera determinada, sino que expone una bandera, un estandarte ante el que se reacciona de una manera determinada, por mera convención.

Estas conclusiones podrían hacer dudar de la eficacia del razonamiento publicitario. Podría objetarse que unas comunicaciones publicitarias funcionan mejor que otras, pero es lícito preguntarse qué papel juega la argumentación persuasiva y qué papel juegan otros factores extracomunicativos que escapan al análisis de quien quiera examinar solamente la eficacia del mensaje. En otras palabras, ¿se desean unas cosas porque la comunicación nos ha persuadido o bien ésta nos ha persuadido porque ya lo deseábamos antes? El hecho de que nos convenzan con argumentos conocidos nos hace inclinar por la segunda hipótesis.

La hipótesis previa que planteábamos en nuestra propuesta de investigación era que la comunicación publicitaria probablemente se vale de soluciones codificadas, al echar mano con tanta frecuencia de soluciones adquiridas. *En tal caso, el panorama retórico de la publicidad serviría para definir, sin ninguna posibilidad de escape, la extensión dentro de la cual el publicitario que se hace la ilusión de inventar nuevas formas expresivas, de hecho es hablado por su propio lenguaje.*

En este caso, la función moral de la investigación semiótica consistiría en reducir las ilusiones «revolucionarias» del publicitario idealista, que siempre encuentra una excusa estética en su trabajo de «persuasor dirigido», en la convicción de estar trabajando para modificar los sistemas perceptivos, del gusto, de las expectativas del público, a quien de hecho está sometiendo a un proceso continuo de degradación de la inteligencia y de la imaginación. Quizá sería conveniente darse cuenta de que la publicidad no tiene ningún valor informativo. Aunque sus límites no están en la posibilidad de un razonamiento persuasivo (cuyos mecanismos permiten aventuras mucho más nutritivas) sino en las condiciones económicas que regulan la existencia del mensaje publicitario.

SECCIÓN C
LA FUNCIÓN Y EL SIGNO

1. Arquitectura y comunicación

I. Semiótica y arquitectura

I.1. Si la semiótica no es solamente la ciencia de los signos reconocidos en cuanto a tales, sino que se puede considerar igualmente como la ciencia que estudia *todos* los fenómenos culturales *como si* fueran sistemas de signos —partiendo de la hipótesis de que en realidad todos los fenómenos culturales *son* sistemas de signos, o sea, que la cultura esencialmente es *comunicación*— uno de los sectores en el que semiótica encuentra mayores dificultades, por la índole de la realidad que pretende captar, es el de la arquitectura.

Quede claro que de ahora en adelante utilizaremos la expresión «arquitectura» para designar los fenómenos arquitectónicos propiamente dichos, los de diseño y los de proyección urbanística. De momento dejaremos en suspenso la cuestión de si las definiciones que vamos a dar pueden aplicarse igualmente a *cualquier proyecto que modifique la realidad a nivel tridimensional con el fin de permitir el desarrollo de cualquier función vinculada a la vida asociativa* (definición que comprende la proyección *vestimentaria,* como elemento de reconocimiento social y vehículo de convivencia; incluso la proyección *culinaria,* no como elaboración de objetos para la subsistencia individual, sino como construcción de contextos con función social y connotación simbólica, como el menú, la carta, etc.; en cambio, la definición excluye la elaboración de objetos tridimensionales cuyo fin *primario* no sea la utilización, sino la *contemplación,* como las obras de arte o las realizaciones espectaculares, aunque comprenda fenómenos de *construcción escenográfica,* instrumentales respecto a otras fases de realización espectacular, etc.).

I.2. ¿Por qué la arquitectura desafía a la semiótica? Porque, en apariencia, los objetos arquitectónicos no *comunican* (o al menos no han sido concebidos para comunicar), sino que *funcionan.* Nadie puede

negar que un techo sirve ante todo para cubrir y un vaso para contener líquido en disposición de ser bebido.

Esta constatación es tan inmediata e indiscutible que podría parecer peregrina la pretensión de considerar a toda costa como acto de comunicación una cosa que se caracteriza tan bien y sin problemas como *posibilidad de función*. Cuando la semiótica pretende suministrar claves explicativas de todos los fenómenos culturales, el primer problema que se plantea es el de saber si las funciones se pueden interpretar *también* en su aspecto comunicativo; y a continuación, el de saber si la consideración de las funciones en su aspecto comunicativo nos permite o no comprenderlas y definirlas mejor precisamente en cuanto funciones, descubriendo nuevos tipos de funcionalidad igualmente esenciales, y que la mera consideración funcional nos impedía ver.[34]

II. La arquitectura como comunicación

II.1. El examen fenomenológico de nuestras relaciones con el objeto arquitectónico ya nos indica que por lo general disfrutamos de la arquitectura *como acto de comunicación,* sin excluir su funcionalidad.

Intentemos colocarnos en el punto de vista del hombre de la edad de piedra que, según nuestro modelo hipotético, inicia la historia de la arquitectura.

«Lleno de estupor y de ferocidad» (según la expresión de Vico), obligado por el frío y la lluvia, siguiendo el ejemplo de los animales u obedeciendo a un impulso en el que se mezclan confusamente el instinto y la razón, nuestro hombre se cobija en un repliegue, en un hoyo al pie de una montaña, en una caverna.

Protegido del viento y del agua, a la luz del día o bajo el resplandor del fuego (suponiendo que ya lo ha descubierto) nuestro hombre observa la caverna que lo cobija. Se da cuenta de la amplitud de la bóveda y de que es el límite de un espacio externo, *que ha quedado fuera* (con el agua y el viento), a la vez que es el *comienzo de un espacio interno,* que puede evocarle de una manera confusa nostalgias uterinas, infundirle sensaciones de protección, aparecérsele aún como

---

[34] Para una aproximación presemiótica, cfr. Norberg-Schulz Dorfles [1959, 1962]; Braudi [1968]; Bettini [1958]; Choay [1965].

impreciso y ambiguo, con su contorno de sombras y luces. Cuando cese el temporal podrá salir de la caverna y examinarla desde fuera: verá que la cavidad de entrada es «un agujero que permite el paso al interior», y esta entrada evocará en su mente las imágenes de tal interior: agujero de entrada, techumbre, paredes que cierran el espacio (o pared continua de roca). Se va configurando una «idea de la caverna», que si no sirve para otra cosa, al menos es un incentivo mnemotécnico, para pensar inmediatamente en la caverna como posible meta en caso de lluvia; y también para reconocer otra caverna, como *posibilidad de refugio,* idéntica a la primera. Utilizada la segunda caverna, se sustituye la idea de caverna, simplemente. Es decir, un *modelo,* una *estructura,* algo que no existe concretamente pero en lo que se puede apoyar para reconocer determinado contexto de fenómenos iguales a «caverna».

El modelo (o concepto) funciona hasta el punto de que incluso de lejos puede reconocer otras cavernas, sin pensar en utilizarlas, con independencia del hecho de que desee o no guarecerse. El hombre ha aprendido que la caverna puede tener varias apariencias, pero que siempre se trata de una realización singular de un modelo abstracto reconocido como tal, *codificado,* si no a nivel social, al menos a nivel del individuo singular que se lo propone a sí mismo y se lo comunica y transmite. No le ha de resultar muy difícil comunicar mediante signos gráficos el modelo de caverna a sus semejantes. El *código arquitectónico* genera un *código icónico,* y el «principio caverna» se convierte en objeto de comercio comunicativo.

El dibujo o la imagen aproximada de una caverna, ya son la comunicación de una posible función, y continúan siéndolo aunque la función no se ejerza ni se desee ejercerla.

II.2. Ha sucedido lo que dice Roland Barthes [1964, B]: «desde el momento en que existe sociedad, cualquier uso se convierte en signo de este uso» (II.1.4.).

Utilizar una cuchara para llevarse el alimento a la boca es el ejercicio de una función por medio de un producto manufacturado que la promueve y consiente: y decir que el producto manufacturado «promueve» la función, ya quiere decir que realiza una función comunicativa, que *comunica la función que debe ser ejercida; y* el hecho de que alguien utilice la cuchara, a la vista de la sociedad que lo observa

ya es la comunicación de su adecuación a determinados usos (y no otros distintos, como el de comer con las manos o sorber directamente del recipiente).

La cuchara *promueve cierta manera de comer y significa esta manera de comer,* de la misma manera que la caverna promueve el acto de buscar refugio y comunica la existencia de una posible función; los dos objetos *comunican incluso sin ser usados.*

III. Estímulo y comunicación

III.1. Aún cabe preguntarse si lo que nosotros entendemos como comunicación no es simplemente una *estimulación.*

Un estímulo es un complejo de actos sensoriales que provocan una determinada reacción. La reacción puede ser inmediata (una luz me ciega, cierro los ojos; el estímulo sensorial no se ha convertido en percepción, no se ha dirigido a mi inteligencia, sino que ha dado origen a una reacción motriz) o puede ser mediata: veo un coche que llega a gran velocidad y me aparto. En realidad, en el momento en que he tenido una percepción (he visto el coche y las relaciones de su velocidad aparente, la distancia que lo separa de mí, el punto en el que estaré cuando llegue, si continúo caminando), ya he pasado de una simple relación entre estímulo y reacción a un proceso intelectivo en el que han intervenido distintos signos: el coche ha sido captado como un peligro porque se ha entendido como signo que comunica «la situación automóvil que va a gran velocidad», signo que he podido comprender solamente gracias a mis experiencias anteriores, gracias a un código de la experiencia que me dice que cuando un coche se acerca a cierta velocidad constituye un peligro. Y por otra parte, si hubiera captado la llegada del coche por el ruido procedente de la calle, este ruido hubiera funcionado como *indicio:* Peirce ya clasificaba los indicios como signos que dirigen la atención sobre el objeto por medio de un impulso ciego, pero fundándose siempre en códigos y convenciones comunicativas.

Por otra parte, existen ciertos estímulos que es difícil interpretar como signos: un ladrillo que me cae en la cabeza, suponiendo que no me haga perder el sentido, inicia una cadena de reacciones de comportamiento (las manos a la cabeza, gritos, imprecaciones, saltos

rápidos para esquivar otros cuerpos contundentes) aún sin saber qué es lo que me ha golpeado: he aquí un estímulo que no es signo.

Pues bien, ¿la arquitectura propone estímulos de esta especie?

III.2. No hay duda de que una escalera actúa sobre mí como un estímulo de necesidad: si quiero pasar por donde hay una escalera debo levantar los pies sucesiva y progresivamente, incluso en el caso de que desee caminar como lo haría en un recorrido llano. *La escalera me estimula a subir,* aún sin verla y subiendo el primer escalón a oscuras. Por otra parte, he de tener en cuenta dos fenómenos distintos: el primero es que para subir he de haber aprendido lo que es una escalera. Se *aprende* a subir, y como consecuencia se aprende a reaccionar ante el estímulo, ya que de otro modo el estímulo por sí mismo podría no funcionar; en segundo lugar, y una vez aprendido que la escalera me estimula a subir (y me permite pasar de un plano horizontal a otro), *reconozco* en la escalera el estímulo propuesto y la posibilidad de realizar una función.

Desde el momento en que la reconozco como a tal y la capto bajo el concepto general de «escalera», la escalera particular me comunica la función que permite; y me la comunica hasta el punto de que por el tipo de escalera (escalones de mármol, escalera de caracol, escalera de escape, escalera de mano) llego a comprender si me será fácil o difícil subir.

III.3. En este sentido, *lo que permite el uso de la arquitectura* (pasar, entrar, pararse, subir, salir, apoyarse, etc.), *no solamente son las funciones posibles,* sino sobre todo *los significados vinculados a ellas, que me predisponen para el uso funcional.* Y es así de tal modo que en los fenómenos de *trompe - l'oeil,* me dispongo al uso aun sin existir la función posible.

De algunas funciones arquitectónicas que no comprendo como estímulos (en cuanto funcionan como artificios que eliminan a otros estímulos: por ejemplo, la bóveda como resguardo de la intemperie), puedo no advertir su funcionalidad (que se disfruta como un hábito) en tanto que conozco perfectamente su eficacia comunicativa, como puede ser la sensación de guarecerse, la espaciosidad, etc.

2. El signo arquitectónico

I. Caracterización del signo arquitectónico

I.1. Una vez sentado que la arquitectura puede ser considerada como sistema de signos, debemos tratar de caracterizar estos signos.

Lo que hemos dicho en los capítulos precedentes nos induce a aplicar los esquemas semióticos que hemos utilizado hasta ahora, pero no ha de ser del todo inútil comprobar hasta qué punto el fenómeno arquitectónico soporta la aplicación de otros tipos de esquemas semióticos. Por ejemplo; si aplicáramos las categorías de la semántica de Richards a la arquitectura, toparíamos con obstáculos insuperables. Suponiendo que consideremos una puerta como símbolo al que corresponde, en el vértice del triángulo, la *referencia* «posibilidad de acceso», no sabremos cómo definir el *referente,* o sea la pretendida realidad física a que se refiere el símbolo; salvo que afirmemos que la puerta se refiere a sí misma, que denota la realidad puerta, o que se refiere a la función que permite; en cuyo caso el triángulo sería imposible por la coincidencia entre referencia y referente. Y de la misma manera, sería difícil definir la referencia del símbolo «arco triunfal»: el cual denotaría sin duda una posibilidad de pasar, pero que a la vez connota «triunfo» y «celebración»; se produciría un entrecruzamiento de referencias, abatidas sobre el referente, el cual a su vez coincidiría con el signo o con la referencia.

I.2. Otro intento que ha dado resultados bastante interesantes es el de Giovanni Klaus Koenig [1964], que ha definido el «lenguaje arquitectónico» basándose en la semiótica de Morris. Koenig se refiere a la definición de «signo», según la cual «si una cosa "A" es un estímulo preparatorio, el cual (a falta de objetos estimulantes que originen por su cuenta la serie de reacciones), en determinadas condiciones, produce en un organismo una disposición para

reaccionar con una serie de reacciones que implican comportamientos de la misma especie, en tal caso "A" es un "signo"».

En otro lugar Morris repite que «si una cosa "A" conduce el comportamiento hacia un fin de una manera similar, aunque no necesariamente idéntica, a la que lo haría otra cosa "B", si ésta pudiera ser observada, en tal caso "A" es un signo».

Partiendo de estas definiciones de Morris, Koenig observa que «si obligo a vivir a diez mil personas en un barrio proyectado por mí, no hay duda que influiré en el comportamiento de diez mil personas» de una manera más intensa y duradera que cuando pronuncio el imperativo verbal «¡siéntate!», y concluye que «la arquitectura se compone de vehículos ségnicos que promueven comportamientos». Pero es precisamente la clave de Morris la que hace difícil esta conclusión. Porque el imperativo «¡siéntate!» es exactamente un estímulo preparatorio que, a falta de objetos reales estimulantes, puede iniciar la misma serie de reacciones, es decir, que el imperativo es aquella cosa "A" que guía el comportamiento hacia un fin de una manera similar a como lo haría otra cosa "B" si ésta pudiera ser observada; en cambio *el objeto arquitectónico no es en modo alguno un estímulo preparatorio que sustituye a un objeto estimulante, a falta de éste, sino que es pura y simplemente el objeto estimulante.* Nuestro ejemplo de la escalera puede aclarar lo que estamos diciendo, porque es precisamente la escalera la que no puede ser encuadrada en los principios de la semiótica de Morris. Recordemos que ésta prevé también una especie de triángulo semántico similar al de Richards, y en el que el símbolo, o *vehículo ségnico,* nos remite indirectamente a un *denotatum y* directamente a un *significatnm* (que en otro lugar Morris llamaba más confusamente *desixnatum).* Ahora bien, el denotatum es un objeto «que existe realmente del modo en que se hace referencia a el», mientras que el significatum es «aquello a que se refiere el signo» (pero en el sentido de que es la condición que hace que lo que la cumple sea el denotatum). Como explica Max Bense, que recoge la terminología de Morris, aunque basándose en la semiótica de Peirce, en un oscilador electrónico la línea espectral designa (o significa) la frecuencia, aunque no denota necesariamente (pero podría hacerlo) la presencia del átomo. En otros términos, un signo puede tener un significatum, pero puede no tener un denotatum («que existe realmente del modo en que se hace referencia a él»). Koenig pone el ejemplo de alguien que detiene a un automovilista y le advierte que a

los pocos kilómetros la carretera está interceptada por un deslizamiento: las palabras dirigidas al automovilista son los signos de un denotatum que es el deslizamiento, cuyo significatum es la condición de constituir un obstáculo en aquel lugar. Es evidente que el que habla puede mentir, y en tal caso sus signos tendrían un significatum, pero ningún denotatum. ¿Y qué ocurre con los signos arquitectónicos? Si el signo ha de tener un denotatum real, no denotarían otra cosa que a sí mismos, de la misma manera que no sustituirían a un estímulo, sino que lo serían ellos mismos. Dudando de la manejabilidad de la noción de significatum, Koenig prefiere afirmar que los signos arquitectónicos *denotan* algo (y quede bien claro que al utilizar la noción de «denotación» en el sentido de Morris, no la utiliza en el mismo sentido en que la hemos venido utilizando nosotros en nuestro razonamiento, y en el que lo seguiremos haciendo en los párrafos que siguen); pero admitiendo que la relación de denotación implique la existencia física de un denotatum (como sucede con el signo de Richards, que se caracteriza en relación con un referente real), la aplicación del sistema semiótico a la arquitectura resultaría inútil, porque sería preciso deducir que los objetos arquitectónicos solamente pueden denotar su propia *presencia* física.[35]

I.3. La dificultad de esta posición deriva (y lo hemos visto en los capítulos de introducción) de la aceptación de las premisas de una semiótica behaviorista, en la que el significado de un signo se ha de comprobar por medio de series de reacciones o de objetos que pueden ser experimentados.

En cambio, la impostación semiótica que hemos aceptado en las páginas que preceden, no nos impone esta caracterización del signo basándose en los comportamientos que estimula ni fundándose en los

---

[35] Véase pág. 63, en donde Koenig define el signo arquitectónico cono icónico; pero en la página 64, después de integrar la definición, identificando el signo arquitectónico con un signo prescriptivo, vuelve a la iconicidad, definiéndola como *expresión de la función,* por medio del espacio. De esta manera se introduce una categoría semiótica peligrosa, como es "expresión", para caracterizar una iconocidad que también es presencia-identidad. En este caso, hubiera sido mejor aceptar la división clara de CESARE BRANDI [1966] entre *"semiosi" y "astanza"*, según la cual existen realidades estéticas que no se pueden reducir a la significación y se han de considerar según su presencia.

objetos reales que lo comprueban; para nosotros, la caracterización de un signo *se basa solamente en un significado codificado que un determinado contexto cultural atribuye a un significante.*

Es indudable que incluso los procesos de codificación son comportamientos sociales, pero nunca se comprueban empíricamente en casos singulares; porque los códigos se construyen como *modelos estructurales,* se postulan como *hipótesis teóricas,* aunque fundadas en constantes deducidas por medio de la observación de los *usos comunicativos.*

El hecho de que una escalera me estimule a subir no tiene nada que ver con la teoría de la comunicación; pero el hecho de que ésta, apareciendo con determinadas características formales que determinan su naturaleza de *significante* (de la misma manera que en la lengua castellana el significante «perro» ha de aparecer como articulación de determinados rasgos pertinentes, y no otros), me comunique su posible función, esto es un dato cultural que yo puedo establecer *con independencia de mi comportamiento aparente o incluso de mi presunta reacción mental.* En otras palabras, en la situación cultural en que vivimos (que es un modelo de cultura que puede abarcar varios milenios de historia con ciertos tipos de códigos muy estables) existe una estructura arquitectónica que puede ser definida como *paralelepípedos superpuestos de manera que sus bases no coinciden, pero que por medio de su acumulación constante en una misma dirección se configuran en superficies practicables a niveles sucesiva y progresivamente más elevados respecto al plano de origen.* Esta estructura *denota* el *significado* «escalera como posibilidad operante de subir», fundándose en un código que puedo elaborar y reconocer como operante, aun en el caso de que nadie suba por esta escalera, en el que nadie deba subir (e incluso en el caso de que nadie en la vida debiera subir las escaleras, de la misma manera que nadie utiliza las pirámides truncadas para efectuar observaciones astronómicas).

Así pues, nuestra impostación semiótica reconoce en el signo arquitectónico *la presencia de un significante cuyo significado es la función que éste hace posible.*

I.4. Cuando Koenig observa que los *denotata* del signo arquitectónico son *existenciales* («quanta» de existencia humana) y dice: «Al construir una escuela, los *denotata* de este complejo ségnico... son los muchachos

que van a estudiar en aquella escuela; y el significatum es el hecho de que aquellos muchachos vayan a escuela. "*Los denotata* de una vivienda son los componentes de la familia que la habita; en tanto que el significatum de una habitación es el hecho de que los hombres se agrupen normalmente en familias para vivir bajo el mismo techo», nos encontramos en la imposibilidad de aplicar esta clave lingüística a las obras del pasado que han perdido su función (templos o anfiteatros, cuyos *denotata* ya no son la gente que asistía a ellos, porque esta gente ya no existe, y un denotatum ha de existir siempre de una manera real; y tan cierto es ello que los templos y los anfiteatros nos aparecen justamente como desfuncionalizados); y ni siquiera podemos aplicarla a las obras del pasado, cuya función originaria no comprendemos (templos megalíticos, cuyo significatum es oscuro porque no puede ser «el hecho de que alguien hacía algo que no sabemos lo que es»).

Es evidente que para caracterizar a un signo, una impostación de comportamiento exige un comportamiento observable y correlativo; pero he aquí lo que se pierde aceptando esta perspectiva: no podemos llegar a definir como signo lo que no corresponde a un comportamiento observable y no se sabe a qué comportamiento puede referirse. En este caso no podemos reconocer la cualidad de lengua a la lengua etrusca o a las estatuas de la isla de Pascua, o a los graffitti de cualquier civilización misteriosa porque: *a)* estos elementos ségnicos existen sólo bajo la forma de acontecimientos físicos observables: *b)* la historia se limita a dar sentido e interpretar sucesivamente estos hechos físicos observables, considerándolos como signos, aunque aparezcan como ambiguos y misteriosos.

I.5. En cambio, la perspectiva semiótica que hemos adoptado (con sus distinciones entre significantes y significados, aquellos pudiendo ser observados y descritos prescindiendo en principio de los significados que podemos atribuirles, y éstos variando según los códigos con los cuales leemos los significantes) nos permite reconocer en los signos arquitectónicos unos *significantes descriptibles* y catalogables, que pueden denotar funciones precisas, con tal que sean interpretados por medio de determinados códigos; y éstos pueden *revestir significados sucesivos:* que, como veremos, pueden serles atribuidos no solamente por vía de denotación, sino también por vía de connotación, basándose en otros códigos.

I.6. Formas significantes; códigos elaborados por inferencia de su uso y propuestos como modelos estructurales de relaciones comunicativas; significados denotativos y connotativos que se aplican a significantes basados en códigos; éste es el universo semiótico en el que puede hacerse una lectura comunicativa rigurosa de la arquitectura, de la que se excluya la referencia a objetos reales (ya sean *denotata* o referentes, o comportamientos físicos observables) y en la que *los únicos objetos concretos que nos interesan son los objetos arquitectónicos como formas significantes.* El reconocimiento de las posibilidades comunicativas de la arquitectura se ha de mover en este ámbito.

II. La denotación arquitectónica

II.1. El objeto de uso es, desde el punto de vista comunicativo, *el significante del significado denotado exacta y con-vencionalmente, y que es su función.* En un sentido más amplio se ha dicho que el significado primario del edificio son las operaciones que se han de hacer para habitarlo (el objeto arquitectónico *denota una forma de habitar).* Pero es evidente que se produce la denotación incluso sin disfrutar de la habitabilidad (y en general de la utilidad del objeto). Cuando veo una ventana en la fachada de una casa, en general no pienso en su función; pienso en un significado-ventana que se basa en la función pero en el que la función ha quedado absorbida hasta el punto de que puedo olvidarla, y mirar la ventana en relación a otras ventanas, como elementos de un ritmo arquitectónico; de la misma manera que se lee una poesía sin cuidar del significado de las palabras, y fijando la atención solamente en el juego formal de acercamiento contextual de los significantes. Hasta el punto de que un arquitecto puede elaborar ventanas falsas, cuya función no existe, y tales ventanas (que denotan una función que no funciona, pero que comunica) funcionan como ventanas en el contexto arquitectónico y se perciben desde el punto de vista comunicativo (y en la medida en que el mensaje pone en evidencia su función estética) como ventanas.[36]

---

[36] En este caso, el mensaje arquitectónico evidencia la función *estética.* Pero también están presentes las demás funciones: la arquitectura desarrolla una comunicación *imperativa* (obliga a vivir de una manera determinada), *emotiva* (piénsese en la calma de un templo griego o en la excitación de una iglesia barroca), *fáctica* (principalmente en el

Pero la forma de estas ventanas, su número, su disposición en la fachada (oblongas, ojivales, *curtain walls,* etc.) no denota solamente una función; sino que implica una determinada concepción de la manera de habitar y de su utilización; *connota una ideología global* que rige la operación del arquitecto. Arco ojival, arco *en accolade,* funcionan en sentido propio y denotan esta función, pero connotan también diversas maneras de concebir la función. Comienzan a asumir una función simbólica.

II.2. Pero volvamos a la denotación de la función utilitaria primaria. Hemos dicho que el objeto de uso denota la función *convencionalmente,* según códigos.

Recordando la definición de estos códigos [véase C.4.] intentemos en primer lugar definir el sentido en que un objeto puede denotar convencionalmente su propia función.

Siguiendo una codificación arquitectónica milenaria, la escalera y el plano inclinado denotan la posibilidad de subir; escalera de peldaños, o escalones del Vanvitelli, escalera de caracol de la Tour Eiffel, o plano inclinado en forma espiral del Museo Guggenheim, en todo caso se trata de formas que se basan en soluciones codificadas de una función prevista. Pero también podemos subir con un ascensor, y las características funcionales del ascensor no han de consistir en la estimulación de actos motrices de las articulaciones inferiores (obligación de mover los pies de una manera determinada), sino en cierta posibilidad de acceso, de habitabilidad y de maniobra de los mandos mecánicos «legibles», gracias a una señal eléctrica clara y a un diseño de fácil interpretación. Con todo, es evidente que un hombre primitivo habituado a las escaleras y a los planos inclinados se vería totalmente incapaz ante un ascensor; las mejores intenciones del proyectista no alcanzan para hacerlo manejable por un ingenuo. El proyectista puede concebir los pulsadores, las flechas indicadoras de salida y el descenso automático, las indicaciones de los pisos muy

---

urbanismo, al garantizar una unión y una presencia: la función fáctica se evidencia también por mensajes como el obelisco, el arco, etc.), *metalingüística* (piénsese en un museo, o en la función de una plaza de evidenciar las fachadas de los edificios que la rodean); por lo que se ha dicho, parece quedar excluida la función referencial, siendo el objeto arquitectónico referente de sí mismo, pero en estas páginas precisamente hemos planteado el problema de la referencialidad basado en el del significado.

claras y aparentes, pero el ingenuo *no sabe que unas determinadas formas significan unas determinadas funciones.* No posee el código del ascensor. De la misma manera que podría no poseer el código de la puerta giratoria y obstinarse en entrar por ella como si fuera una puerta normal. Por lo tanto, podemos darnos cuenta de que todas las místicas de la «forma que sigue a la función» son precisamente místicas si no se apoyan en una consideración de los procesos de codificación.

En términos comunicativos, el principio de que *la forma signe a la función* quiere decir que *la forma del objeto no solamente ha de hacer posible la función, sino que debe denotarla de una manera tan clara que llegue a resultar descable y fácil, y* orientada hacia los movimientos más adecuados para ejecutarla.

II.3. Pero la genialidad de un arquitecto o de un constructor no puede convertir en funcional una forma nueva (ni conseguir dar forma a una función nueva) si no se apoya en procesos de codificación ya existentes.

Koenig nos da un ejemplo divertido de algunas casas previstas en Italia para las poblaciones rurales por la «Cassa del Mezzogiorno». Al disponer de habitaciones modernas con baño y W.C. la población rural, que estaba acostumbrada a hacer sus necesidades en el campo y no estaba preparada para la llegada de las misteriosas tazas higiénicas, las utilizaba como receptáculo para las aceitunas: colocaban éstas en una redecilla y tiraban de la cadena para lavarlas. Hoy ya no hay quien no crea que la forma normal de la taza higiénica está perfectamente adaptada a la función que sugiere y permite, hasta el punto de que uno está tentado a reconocer un vínculo estético y operativo suficientemente profundo entre la forma y la función. En cambio, *la forma denota la función basándose solamente en un sistema de expectativas y de hábitos adquiridos, y* por lo tanto, basándose en un código. Superponiendo otro código al objeto (adventicio pero no aberrante) la taza denota otra función distinta.

Puede suceder que un arquitecto construya una casa que está al margen de cualquier código existente; y puede suceder que esta casa pueda ser habitada de una manera agradable y «funcional»: pero es un hecho que no se llega a aprender a habitarla si no se reconocen las direcciones de habitabilidad que sugiere y que incitan como un complejo de estímulos; si no se reconoce la casa como *un contexto de*

signos referibles a un código conocido. Nadie nos ha de dar instrucciones sobre la manera de utilizar un tenedor, pero si se pone en circulación un nuevo tipo de instrumento punzante, capaz de punzar de modo más eficiente pero distinto del habitual, serán precisas unas «instrucciones de uso», o en otro caso, la forma nueva no denotara la función nueva.

Esto no quiere decir que para establecer nuevas funciones siempre tengamos que apoyarnos en formas viejas y conocidas. Repitamos un principio semiótico fundamental que ya hemos teorizado al tratar de las funciones estéticas del mensaje artístico y que se explica de una manera magistral (como ya hemos dicho) en la *Poética* de Aristóteles: *no se pueden establecer momentos de información intensa si no se apoyan en bandas de redundancia;* toda manifestación de lo inverosímil se apoya en articulaciones de lo verosímil.

II.4. De la misma manera que una obra de arte es nueva e informativa porque ofrece unas articulaciones de elementos que corresponden a un idiolecto propio y no corresponden a códigos precedentes, evocados o negados, así un objeto que pretenda promover una función nueva podrá contener en sí misino, en su forma, las indicaciones para descodificar la función inédita, con tal de que se apoye en elementos de los códigos precedentes, es decir, con tal de que deforme progresivamente las funciones ya conocidas y las formas que se pueden referir convencionalmente a funciones ya conocidas.

En caso contrario, el objeto arquitectónico ya no es objeto funcional y se convierte en obra de arte, es decir, en forma ambigua que puede ser interpretada a la luz de códigos distintos. Ésta es la función de los objetos «cinéticos» que fingen el aspecto exterior de los objetos usuales, pero que en realidad no lo son, por la ambigüedad fundamental que los predispone a todos los usos y a ninguno (conviene distinguir aquí que la situación es distinta en el caso de un objeto que sirve para todos los usos —y por lo tanto, para nada— y en el de un objeto que sirve para *muchos* usos determinados; más adelante insistiremos sobre este tema).

III. La connotación arquitectónica

III.1. Hemos dicho que el objeto arquitectónico puede denotar la función o connotar determinada ideología de la función. Pero también puede connotar otras cosas. La gruta de que hablábamos en nuestro modelo hipotético connotaba la función «refugio», pero con el tiempo también connotó «familia», «núcleo comunitario», «seguridad», etc. Y sería difícil determinar si esta naturaleza connotativa, esta «función» simbólica es menos «funcional» que la primera. En otras palabras, si la gruta denota (utilizando un término empleado por Koenig) una *utilitas,* a los fines de la vida asociativa cabe preguntarse si no es igualmente *útil* la connotación de intimidad y de familiaridad vinculada a sus valores simbólicos. La connotación «seguridad» y «refugio» se basa en la denotación de la *utilitas* primaria, pero no por ello es más importante.

Una silla me dice que puedo sentarme en ella. Pero si la silla es un trono, no sirve solamente para sentarse: sirve para sentarse con cierta dignidad. Sirve para corroborar el acto de «sentarse con dignidad» por medio de una serie de signos accesorios que connotan la realeza (águilas en los brazos, respaldo rematado por una corona, etc.). Estas connotaciones de «realeza» llegan a ser tan funcionales que por el mero hecho de existir pueden llegar a relegar la función primaria de «sentarse cómodamente». Y así, un trono, para connotar realeza, exige que uno se siente rígida e incómodamente (con un cetro a la derecha y un globo a la izquierda, y con una pesada corona en la cabeza), y por lo tanto, «mal», desde el punto de vista de la *utilitas* primaria. «Sentarse» solamente es una de las funciones del trono, uno de sus significados, el más inmediato, pero no el más importante.

III.2. Desde esta perspectiva la calificación de «función» se extiende a todas las finalidades comunicativas de un objeto, dado que en la vida asociativa las connotaciones «simbólicas» del objeto útil no son menos «útiles» que sus denotaciones «funcionales». Resulta evidente que las connotaciones simbólicas se consideran funcionales no solamente en sentido metafórico, sino también porque comunican una utilidad social del objeto que no se identifica inmediatamente con la «función» en sentido estricto. Es evidente que la función del trono es la «simbólica»; y por lo que se refiere al vestido normal (que sirve para

cubrir) el traje de noche (que en las mujeres «descubre» y en los hombres «cubre mal», porque se alarga por detrás mientras deja el vientre al descubierto) es «funcional» porque, debido al conjunto de convenciones que connota, permite determinadas relaciones sociales, las confirma, demuestra su aceptación por parte de quienes comunican su propio rango con ellas, su decisión de someterse a determinadas reglas, etc.

3. La comunicación arquitectónica y la historia

I. Funciones primarias y funciones secundarias

Puesto que de ahora en adelante nos resultaría cada vez más incómodo hablar de «funciones» al referirnos a las denotaciones de *utilitas,* y de «connotaciones simbólicas» al referirnos a los demás tipos de comunicación, como si éstas no fueran funciones, utilizaremos los términos *función primaria* (la que se denota) y *funciones secundarias* (que son connotadas). Se sobreentiende (y resulta de lo que hemos dicho) que las expresiones «primaria» y «secundaria» no tienen valor discriminativo en sentido axiológico (como si una fuera más importante que la otra), sino de pura mecánica semiótica, en el sentido de que las funciones secundarias se apoyan en la denotación primaria (de la misma manera que la connotación «tenor malo» surge de la palabra «gallo» y se apoya en el proceso de denotación primario).

I.1. Un ejemplo histórico nos servirá para comprender mejor toda la maraña de funciones primarias y secundarias, basándonos en los protocolos de interpretación que nos ha dejado la historia. Los historiadores de la arquitectura han discutido largamente sobre el código del gótico, y en particular sobre el valor estructural de la bóveda ojival y del arco agudo. Las principales hipótesis pueden quedar reducidas a tres: *a)* la bóveda ojival cumple la función de sostener, y toda la esbelta construcción de una catedral .se funda en ella y en el milagro de equilibrio que permite: *b)* la bóveda ojival no sirve de sostén, aunque dé esta impresión; esta función corresponde mejor a las paredes; *c)* la bóveda ojival servía de sostén durante la construcción, funcionando como una especie de andamiaje provisional; pero luego se trasladaba el juego de apoyos y contra-apoyos a las paredes y a otros elementos de la construcción y en teoría la crucería de ojiva podía haber sido eliminada.

Sea cual fuere la interpretación válida, nadie ha dudado nunca de que la crucería de ojiva *denotaba* una función de sostenimiento, reducida al juego de apoyos y contra-apoyos entre unos elementos nerviosos y sutiles. La polémica más bien estriba en el referente de aquella denotación: ¿existe la función denotada? Si no existe, aún resulta indudable el valor comunicativo de la crucería ojival, valor intencional, querido, válido aun cuando se articula sólo para *comunicar* una función, y no para *permitirla,* de la misma manera que no se puede negar que la palabra *unicornio* sea un signo, aunque el unicornio no exista y probablemente su no existencia ya sea conocida por quien utiliza el término.

I.2. Pero al discutir sobre el valor funcional de la crucería de ojiva, los historiadores e intérpretes de todas las épocas eran conscientes de que el código del gótico también tenía un valor «simbólico» (es decir, que los signos del mensaje «catedral» connotaban un complejo de funciones secundarias). En otros términos, se sabía que la bóveda ojival o las paredes con vitrales querían comunicar algo. Lo que era este algo se vino definiendo por medio de subcódigos connotativos que se basaban en las convenciones culturales y en el patrimonio del saber de un grupo y una época determinados, y marcados por un ámbito ideológico particular y congruente con ellos.

Por ejemplo, hay la típica interpretación romántica y protorromántica según la cual la estructura de la catedral gótica pretendía reproducir la bóveda de los bosques célticos y por lo tanto, todo el mundo prerromano, bárbaro y primitivo, de la religiosidad druídica.

Pero en el mismo período medieval una legión de comentaristas y de alegoristas se dedicaron a definir, siguiendo códigos de una precisión y sutileza impresionantes, los significados concretos de cada elemento arquitectónico; bastará con que nos limitemos a remitir al catálogo que unos siglos más tarde elaboró Joris Karl Huysmans en *La Cathédrale.*

I.3. Pero tenemos un documento, una constitución de código, que es la justificación que el obispo Suger dio de la catedral en el *Líber de*

administratione sua gestis[37], del siglo XII, y en el que en prosa y en verso se nos dice que la luz que penetra a raudales por las ventanas de las angostas naves (la estructura de los muros permite dar a la luz una vía de acceso tan amplia) debe representar la efusión de la energía creadora de Dios, siguiendo la tónica de los textos neoplatónicos y basándose en la semejanza codificada de la luz con la participación de la esencia divina.[38]

Con un margen de seguridad notable, podemos reconocer que para el hombre del siglo XII los vitrales y las ventanas góticas (y en general el espacio de las naves invadido por la luz) connotaban «participación» (en el sentido técnico que este término asume en el neoplatonismo medieval): pero la historia de la interpretación del gótico nos enseña que durante siglos este mismo significado ha podido connotar cosas diferentes, a la luz de subcódigos distintos.

I.4. De esta manera, en el siglo pasado, se ha producido un fenómeno típico de la historia del arte, por el cual en una época determinada todo un código (un estilo artístico, una manera, un «modo de formar», con independencia de las connotaciones de sus manifestaciones particulares en el mensaje) connota una ideología (a la que estaba adherido en su origen o en el momento de su afirmación más característica). De esta manera, se ha producido la identificación «estilo gótico = religiosidad», identificación que sin duda se apoyaba en otros sistemas de connotaciones precedentes tales como «dirección vertical = elevación del alma hacia Dios» y «contraste entre la luz que atraviesa los vitrales y las naves en penumbra = misticismo». Son connotaciones tan enraizadas que incluso hoy hemos de hacer un esfuerzo para recordar que el templo griego, regular y armónico en sus proporciones, podía connotar, siguiendo otro subcódigo distinto, la elevación del alma hacia los dioses, y que el ara de Abraham en la cima de un monte podía evocar también sentimientos místicos. Esto no priva que un subcódigo connotativo determinado se imponga a otros

---

[37] Véase RICHARD ALBERT LECOY DE LA MARCHE. *Oeuvres complètes de Suger,* París, 1796: ERWIN PANOFSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church* ***of*** *St. Denis,* Princeton, 1946.

[38] Veáse UMBERTO ECO *Il problema estetico in San Tomasso d'Aquino*, 2ª ed. Milano, Bompiani, 1970, y *Sviluppo dell'estetica medievale*, en V. A., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959.

en el transcurso de los siglos y que el contraste entre luz y sombra se identifique más profundamente con los estados de ánimo místicos.

II. Los significados arquitectónicos y lu historia

II.1Se equivocan los que creen que el significado arquitectónico, por su misma naturaleza, ha de denotar una función primaria estable, variando las funciones secundarias eu el transcurso de la historia. El ejemplo de la crucería de ojiva nos ha demostrado que incluso la función primaria puede estar sujeta a curiosas disidencias entre la función denotada y la función efectiva, lo que nos hace pensar que con el transcurso del tiempo algunas funciones primarias pierden su eficacia y ni siquiera son denotadas por sus destinatarios, que no disponen de un código adecuado.

Por ello, en el transcurso de la historia, las funciones primarias y secundarias están sujetas a pérdidas, recuperaciones y sustituciones de todas clases; pérdidas, recuperaciones y sustituciones que en general son corrientes en la vida de las formas y constituyen la norma de lectura de las obras de arte propiamente dichas, pero que resultan más evidentes (y paradojales) en el ámbito de las formas arquitectónicas, en el que la opinión común cree que se trata de objetos funcionales con indicaciones inequívocas, y por lo tanto, *unívocamente* comunicativas. Para desmentirlo bastaría el *topos* humorístico (tan difundido que no parece auténtico; pero si no lo es, al menos es verosímil) del salvaje que lleva un despertador en el cuello, que se interpreta como un collar (hoy diríamos joya cinética) en lugar de medidor del tiempo (cuya medida de tiempo y aun de la misma noción cronológica «de los relojes» —véase Bergson— es fruto de una determinada codificación y solamente puede entenderse basándose en ella).

Una de las típicas oscilaciones de los objetos en el tiempo y en el espacio consiste precisamente en una serie de alternativas continuas entre función primaria y función secundaria. Nos bastará aquí con intentar una casuística de ejemplos, sin pretensiones de que sea completa.

II.2. En el curso de la historia, o bien al pasar de un grupo humano a otro, un objeto utilitario puede someterse a las siguientes lecturas:

1. A) *Se pierde el sentido de la función primaria.*

B) *Permanecen las funciones secundarias, de una manera oculta.*

(Es el caso del Partenón, que ya no se entiende como lugar de culto, pero se recogen una buena parte de sus connotaciones simbólicas, fundándose en un conocimiento filológico suficiente de Ja sensibilidad griega.)

2. A) *Permanece la función primaria.*

B) *Se pierden las funciones secundarias.*

(El candil o la lámpara rústica, admitidas sin respeto por sus códigos de origen e insertas en otro contexto estilístico —como objeto de decoración sofisticado— conservando su funcionalidad inmediata y utilizándose todavía para iluminar.)

3. A) *Se pierde la función primaria.*

B) *Se pierden casi todas las funciones secundarias.* Q *Se reemplazan las funciones secundarias por subcódigos de enriquecimiento.*

(Ejemplo típico son las pirámides. Ya no se conocen como tumbas de un monarca; y en general se ha perdido también el código simbólico —astrológico y geométrico— que impostaba su eficacia connotativa para los antiguos egipcios. Pero con las pirámides se connotan muchas otras cosas, desde los fatídicos «cuarenta siglos» de Napoleón hasta un corpus de connotaciones literarias más o menos autorizadas.)

4. A) *La función primaria se convierte en secundaria.*

(Es el caso del *ready made:* un objeto de uso es elegido como objeto de contemplación, incluso para connotar irónicamente su anterior utilización. Es el caso del cómic ampliado de Lichtenstein: la imagen de la mujer que llora ya no denota mujer que llora —denota fragmento de cómic— sino que connota, entre otras cosas, la imagen de una mujer que llora según la civilización del cómic.)

5. A) *Se pierde la función primaria.*

B) *Se sustituye por otra función primaria.*

C) *Se deforman las funciones secundarias por medio de códigos de enriquecimiento.*

(Por ejemplo, las cunas rústicas de los Alpes que se transforman en revistero —adaptadas a una nueva forma de utilidad— en tanto que las connotaciones unidas a la decoración del objeto, válidas para los

usuarios primitivos, se deforman, connotan otra cosa como analogías con las formas del arte primitivo o el actual, ingenuidad popular, etc.)

6. A) *Las funciones primarias son vagas desde su origen.*
   B) *Las funciones secundarias son imprecisas* y *deformables.*

(Es el caso de la plaza de los Tres Poderes, de Brasilia. Las formas cóncavas y convexas de los anfiteatros de las dos Cámaras y la forma vertical del edificio central no denotan de una manera inmediata la función de las construcciones —los anfiteatros parecen esculturas— y no connotan exactamente algo que pueda ser reconocido fácilmente. Desde el principio los ciudadanos han interpretado maliciosamente los símbolos y han entendido la forma cóncava de la Cámara de Diputados como una gran cazuela en la que los elegidos por el pueblo devoran las finanzas públicas.)

III. Consumo y recuperación de las formas

III.1. Este juego de oscilaciones entre las formas y la historia en realidad es un juego de oscilaciones entre estructuras y acontecimientos, entre configuraciones físicamente estables (que pueden ser descritas objetivamente como formas significantes) y el juego variable de los acontecimientos que les confieren significados nuevos.

El fenómeno que denominamos *consumo* de las formas, *olvido* de sus valores estéticos, se basa en este mecanismo. Y en una época en que los acontecimientos se suceden más vertiginosamente —en la que el progreso tecnológico, la movilidad social, la difusión de los sistemas de comunicación, contribuyen al cambio frecuente y profundo de los códigos— este fenómeno puede advertirse de una manera dominante. Por ello, aun siendo un fenómeno de carácter permanente, derivado de la naturaleza propia de los procesos de comunicación, no ha podido ser teorizado hasta nuestro siglo.

Pero el mecanismo que hemos señalado ya indica que las condiciones del consumo también son las condiciones de la recuperación y de la sustitución del sentido.

III.2. Un aspecto paradojal del gusto contemporáneo es que, aun pareciendo una época de consumo rápido de las formas (porque es

una época de aproximación rápida a los códigos y a sus substrato ideológicos), *en realidad es uno de los períodos históricos en el que las formas se recuperan con mayor rapidez y se conservan a pesar de su aparente preterición.* Nuestra época es una época de saber y de agilidad fisiológica, que teniendo un sentido exacto de la historia y de la relatividad de las culturas, aprende a «hacer filología» casi por instinto. La boga, por ejemplo, del estilo Modernismo no significa otra cosa: quienes utilizan los mensajes aprenden a redescubrir los códigos de lectura de las formas que ya han pasado hace unos decenios; a recuperar los substratos ideológicos caducos y a revivirlos cuando se intentan comprender los objetos que se habían formado bajo su influencia. Con todo, el hombre moderno que utiliza formas pretéritas, también aprende a deformarlas, a leer unos mensajes que ya no le pertenecen por medio de unas claves libres o aberrantes, aunque puede también descubrir sus claves exactas. Sus conocimientos culturales le inducen a recuperar los códigos filológicos, aunque su agilidad en la recuperación actúa con frecuencia como *rumor semántico.*

Si el normal desenvolvimiento y decadencia de los sistemas comunicativos (de los sistemas retóricos) en el pasado se producía siguiendo una curva de tipo sinusoide (por esta razón Dante parecía totalmente irrecuperable para un lector del siglo XVIII), en nuestra época se produce siguiendo un ritmo de espiral continua, que se desenvuelve en el sentido de que cada redescubrimiento es también un acrecimiento, y por ello mi lectura del Modernismo no se basa solamente en los códigos y en las ideologías que se han recuperado de la burguesía de comienzos de siglo, sino también en códigos y en perspectivas ideológicas específicas de nuestros días (códigos de enriquecimiento), que nos permiten insertar un objeto de anticuario en un contexto distinto, disfrutar de él por lo que entonces ya significaba, pero también utilizarlo por las connotaciones que podemos atribuirle con nuestros léxicos actuales. Se trata de una sucesión de sorpresas, de aventuras, al descubrir en una forma sus contextos originales y al crear otros de nuevos. Es como una vasta operación pop, la misma que ya referíamos al hablar del *ready made* surrealista y que Lévi-Strauss definía como *fisión semántica,* la descontextualización del signo y su inserción en un nuevo contexto que lo llena de significados nuevos. Esta operación va unida a la de conservación y descubrimiento de los viejos contextos. De la misma manera que Lichtenstein llena la imagen del cómic con nuevos significados y a la vez nos incita a recuperar los

significados y las connotaciones que ya funcionaban para el lector *naïf* del cómic en sus orígenes.

III.3. Con todo, nada nos garantiza que esta dinámica, que se compone a la vez de filología y de recreación, sea positiva. En otras épocas también se producían fenómenos de redescubrimiento filológico de las retóricas y de las ideologías pasadas, revividas en una medida de *filología y de fisión semántica.* ¿Qué otra cosa fue el Humanismo, y qué otra cosa fueron los humanismos anticipados que eran el descubrimiento desordenado y vital de lo clásico que se fue produciendo a lo largo del medioevo carolingio y en la escolástica del siglo XIII?

Pero en aquellas épocas el redescubrimiento de los códigos y de las ideologías implicaba una reestructuración de las retóricas y de las ideologías contemporáneas, ya que la operación se producía en períodos de tiempo muy vastos. En cambio hoy, la dinámica constante del descubrimiento y de la revitalización se produce en superficie y no llega a alterar el sistema cultural de base; por ello, la carrera de descubrimientos se configura como una simple técnica retórica convencionalizada que de hecho nos remite siempre a la ideología estable del mercado libre de valores pasados y presentes.

Nuestra época no es solamente la época del olvido, es la época de la recuperación; pero la *recuperación,* en un movimiento de sístole y diastole de recuperación y de repudio, *no revoluciona las bases de nuestra cultura.* La acción mutua de redescubrimiento filológico de las retóricas y de las ideologías se configura como una inmensa máquina retórica que connota globalmente (y que se rige por) una ideología estable, la de la «modernidad» como *tolerancia* de todo lo pasado.

Una ideología bastante elástica nos permite leer todas las formas sin que ninguna de ellas incida sobre la ideología; nos permite asumir todas las ideologías del pasado como clave de una lectura que ya no nos informa, porque todos los significados ya están adquiridos, previstos y permitidos.

III.4. Ya lo hemos visto: la historia, con su vitalidad voraz, vacía y llena las formas, las priva y dota de significado; y ante la inevitabilidad de este proceso no nos quedaría otro recurso que fiarnos

de la sabiduría instintiva de los grupos y las culturas, capaces de hacer revivir cada vez las formas y los sistemas significantes. Pero quedamos algo perplejos y tristes ante unas formas inmensas que para nosotros han perdido su poder significante original y parecen (referidas a los significados más débiles que les inoculamos) mensajes demasiado complejos respecto a la información que transmiten. En la vida de las formas pululan estos gigantes sin sentido, o con un sentido demasiado pequeño para un cuerpo tan grande, gigantes que solamente se pueden justificar infundiéndoles unos sentidos desmesurados, fabricando para ellos al buen tuntún unos códigos de enriquecimiento injustificables (y nos encontramos de nuevo con aquellas fórmulas de la Retórica, en el sentido estricto y negativo del término, como los «cuarenta siglos» de las pirámides).

Otras veces (y es un fenómeno típico de nuestros días) las funciones secundarias se consumen más fácilmente que la función primaria, algunos subcódigos desaparecen más deprisa, respecto a ciertas posiciones ideológicas, que los códigos de base. Es el caso de un automóvil que corre pero que ya no connota prestigio y posición, o la velocidad de otras épocas. En este caso interviene la operación del *styling,* que es volver a diseñar la vestidumbre simbólica de unas funciones inmutables, enriqueciendo con nuevas connotaciones (siguiendo unos cambios superficiales de perspectiva ideológica) una denotación funcional de base que no varía, de la misma manera que no varía la base de una cultura que se apoya en sus mecanismos y en su eficiencia.

La espiral vertiginosa de nuestra época que llena y vacía de significado las formas, redescubre los códigos para olvidarlos luego, en el fondo no es otra cosa que una vasta operación de *styling.* Se restituyen (de una manera filológicamente exacta) casi todos los códigos connotativos originarios del mensaje «mesa rústica», pero a la vez se van complicando con códigos de enriquecimiento, se producen fisiones semánticas, se introduce la mesa en una decoración sofisticada, se olvida la connotación central que era la de simbolizar la comida frugal, y se pierde la función primaria que era la de *incitar a comer incómoda y austeramente.* Se ha redescubierto el objeto pero no se ha revalorizado la ideología de comer.

Volvemos así a lo que habíamos dicho [en C.3.III.1.]: la vocación «filológica» de nuestro tiempo ayuda a la recuperación de las formas, pero las reduce en importancia. El fenómeno quizás podría

relacionarse con lo que Nietzsche llamaba la *enfermedad histórica* del mundo moderno. Un exceso de saber que no se transforma en una renovación y por lo tanto actúa como un narcótico.

Por ello la solución, la manera de actualizar las retóricas para que signifiquen una verdadera renovación de las bases ideológicas (como consecuencia o como promoción de aquéllas) no estriba en los ciclos de redescubrimiento y olvido que se producen en nuestro mundo respecto a unas formas *ya producidas* – y que en realidad corresponden al reino de la moda, de la promoción comercial, de la diversión lúdica (no necesariamente «mala» y a veces incluso positiva, como puede ser positivo chupar un caramelo o leer un *trilling* antes de ir a dormir). La solución está en otro lugar. Nos damos cuenta de que la rápida pérdida de sentido de los mensajes y su capacidad de adquirir otros nuevos (apropiados o aberrantes, da lo mismo, el *uso* legitimará los diversos aspectos del ciclo; si los cosacos llegan a abrevar sus caballos en las pilas de agua bendita de San Pedro, sin duda se producirá la disociación del punto 5) de nuestra tabla —sustitución de la función primaria, enriqueciendo, y sustitución de las funciones secundarias— pero para el general de los cosacos la operación representará un excelente proceso de «re-semantización», en cambio, para el sacristán de San Pedro será una catástrofe; y ya veremos a quién dará la razón la historia); ahora bien, cuando los constructores de objetos de uso *saben* que su manera de articular significantes no podrá determinar la serie de los significados, porque la historia puede variarlos; en el momento en que los diseñadores de formas conocen los ciclos de disociación entre significantes y significados y los mecanismos de sustitución de unos significados por otros, su problema estriba en proyectar funciones primarias variables y funciones secundarias «abiertas».

Esto quiere decir que el objeto no va a ser más la víctima del olvido y del consumo, no va a ser protagonista pasivo de la recuperación, sino que será el estímulo, la comunicación de operaciones posibles, capaces de adecuarlo continuamente a unas situaciones variables en el curso de la historia; operaciones que habrán de ser actos de decisión responsable, de valoración ajustada de las formas, de sus elementos constitutivos, de las configuraciones que pueden asumir, y por ello, de las bases ideológicas que las han de justificar.

Objetos móviles y abiertos que con la variación del aparato retórico postulan la reestructuración del aparato ideológico, con la variación de

las formas de uso conducen a una variación de la manera de pensar, de ver las formas en el contexto más amplio del obrar humano.

En este sentido, la actividad lúdica de descubrir significados a las cosas, más que el ejercicio fácil de una filología del pasado, implica una invención (no redescubrimiento) de nuevos códigos. El salto hacia atrás se convierte en un salto hacia adelante. La historia como engaño cíclico se convierte en proyección del futuro[39].

Este es el problema: si «recuperamos» una ciudad muerta quizás redescubriremos códigos retóricos en desuso y bases ideológicas olvidadas, pero el juego de las recuperaciones —lo hemos dicho ya— nos autoriza a todo, sin que por ello cambien los esquemas ideológicos según los cuales y a los cuales estamos vinculados.

Pero si descubrimos una nueva macroestructura urbanística que incluso puede contradecir nuestra concepción actual de la ciudad y nos vemos obligados a inventar una manera de situarla para establecer su habitabilidad, se plantean dos problemas: nuestros códigos de base se han de reestructurar para llegar a comprender lo que *hemos de hacer;*

---

[39] Véase GIULIO CARLO ARCAN, *Progetto e destino*. Milano, Saggia-tore, 1965 (en particular el ensayo homónimo, en el que se trata del tema de la obra abierta aplicada a la arquitectura. Una manera particular de entender esta "abertura" del objeto arquitectónico y urbanístico la sugiere ROLAND BARTHES, *Semiología e urbanística*, en *Op. cit.* 10, 1967. Barthes cree que en relación con la ciudad, el problema del significado pasa a segundo término respecto a la "distribución de los significantes". Por ello, "en este esfuerzo para acercar semánticamente la ciudad hemos de entender el juego de signos, entender que toda ciudad es una estructura, sin buscar nunca ni querer llenar esta estructura". Y ello porque "la semiología no se plantea nunca la existencia de un significado último" y "en cualquier complejo cultural o psicológico, nos enfrentamos con cadenas metafóricas infinitas y en las que el significado siempre se difiere y se convierte en significante". Es cierto que en el caso de la ciudad, se producen fenómenos de enriquecimiento y de relegación del significado, pero el valor semántico de la ciudad no surge solamente cuando se la considera estructura generadora de significados, sino cuando se vive en ella colmándola de significados concretos. Oponer al movimiento de significaciones —y respecto al cual se proyecta la ciudad— la consideración del libre juego de los significantes, podría privar a la actividad arquitectónica de todo valor creativo. Si la ciudad obedece a las leyes de los significantes, por las cuales se *habla* al hombre, sin que pueda determinarlas, en tal caso no tendría sentido proyectar una ciudad nueva; en las ciudades antiguas ya existen los elementos de una posible combinación infinita que permite cualquier tipo de vida en ella. Pero el problema de la arquitectura consiste en definir el límite pasado el cual una forma del pasado ya no permite *cualquier* tipo de vida, y la sucesión de significantes arquitectónicos ya no se presenta como una matriz de libertad, sino como la misma imagen de un dominio, de una ideología que impone los modos de la esclavitud por medio de las formas retóricas que ha generado.

y las perspectivas ideológicas han de cambiar, porque sin duda tendremos que adoptar un comportamiento distinto.

La proyección de formas nuevas, de retóricas nuevas que impliquen la posibilidad de cambio y la reestructuración de perspectivas ideológicas, es una cosa muy distinta de la conciencia filológica con la que nos entreteníamos en redescubrir las formas del pasado para insertarlas (fisión semántica) en nuestros contextos habituales. En aquel caso redescubríamos formas consumidas: lo que debemos hacer es dar significados nuevos a unas formas nacidas para transformarse, pero que solamente se transformarán si lo decidimos y si decidimos las direcciones en que se ha de operar tal transformación.

De esta manera, en una dinámica histórica de muerte y resurrección de las formas (a veces traumática y vital —el Humanismo—, otras pacífica y lúdica —el redescubrimiento actual del Modernismo—), se establece la posibilidad positiva de la invención de nuevas retóricas que encaminen a perspectivas ideológicas distintas, a la invención continua de signos y de contextos en los que aquellos han de tener sus significados.

4. Los códigos arquitectónicos

I. ¿Qué es un código en arquitectura?

I.1. *Todo lo que hemos dicho hasta aquí implica que sepamos lo que significa código en arquitectura.* Cuando hablábamos de la comunicación verbal teníamos ideas claras: existe un código lengua y una serie de subcódigos connotativos determinados. Cuando hemos pasado a tratar de los códigos visuales nos hemos visto obligados a enumerar una serie de distintos niveles de codificación, desde el código icónico al código iconológico; y para ello nos hemos visto obligados a hacer una serie de precisiones sobre el concepto de código y sobre los distintos tipos de articulación que el código prevé. También hemos elaborado un principio fundamental, según el cual, en un código determinado los elementos de articulación pueden ser los sintagmas de otro código más analítico, o bien los sintagmas de otro código determinado no son otra cosa que los elementos de articulación primaria y secundaria de un código más sintético.

Cuando tratemos de los códigos arquitectónicos deberemos tener presentes estos principios, para evitar la tentación de atribuir al código arquitectónico unas articulaciones que corresponden a otros códigos más analíticos.

I.2. Con todo, en un examen de los códigos arquitectónicos individualizados hasta ahora por quienes se han ocupado de la arquitectura bajo su aspecto comunicativo, nos damos cuenta de que casi nadie había pensado en aclarar si se trataba de *sistemas sintácticos* o de *sistemas semánticos.*

Por ello es necesario investigar si la arquitectura puede soportar igualmente una codificación puramente sintáctica (aunque solamente sea para justificar y describir objetos cuya función denotada no se conoce, como el menhir, el dolmen, el recinto de Stonehenge, etc.).

I.3. Finalmente, en la arquitectura se han de distinguir *los códigos de lectura* (y de construcción *del objeto,* de *los códigos de lectura y de elaboración del proyecto del objeto;* aquí nos hemos de ocupar de la manera de leer un objeto arquitectónico y no de la manera de leer un proyecto. En realidad, una vez fijadas las reglas de interpretación del objeto, las reglas de interpretación del proyecto derivan de aquéllas, en el sentido de que son reglas de interpretación de un lenguaje no escrito, según modos convencionales de la escritura (de la misma manera que la transcripción de la lengua verbal se elabora a base de reglas de notación escrita de los elementos verbales que son los fonemas y los monemas). Ello no impide que la semiótica del proyecto plantee problemas interesantes porque en un proyecto se dan diversos sistemas de notación (una planta no se codifica de la misma manera que un alzada) y en ellos hay a la vez signos icónicos, diagramas, indicios, símbolos, quasi-signos, no-signos, etc., cubriendo toda la gama de signos propuesta por Peirce.

I.4. Los que estudian los códigos arquitectónicos en general se limitan a recurrir a los códigos tipológicos (que son claramente semánticos), recordando que en la arquitectura hay configuraciones que indican claramente «la iglesia», «la estación», o bien «el tenedor», etc. De los códigos tipológicos nos ocuparemos a continuación, pero es evidente que solamente son uno, el más aparente, de los sistemas de codificación en uso.

I.5. En el intento de apartarse progresivamente de un código tan claramente historicista (es evidente que la imagen de la «iglesia» se articula de una manera determinada y en un momento histórico determinado), se cae en la tentación de buscar las articulaciones básicas de la arquitectura, el sistema de figuras que forma la *articulación segunda,* en los elementos de la geometría euclidiana.

Si la arquitectura es el arte de la articulación de los espacios, la codificación de la articulación de los espacios podría ser la que Euclides dio en su geometría. Los elementos de articulación primaria podrían ser los *choremos (chora* = espacio, lugar), cuyos elementos de articulación secundaria son los *stoichea* (los «elementos» de la

geometría clásica), que se componen en sintagmas más o menos complejos. Por ejemplo, pueden ser elementos de segunda articulación, todavía sin significado pero con valor diferencial, el ángulo, la línea recta, las curvas, el punto; y serán elementos de primera articulación el cuadrado, el triángulo, el paralelepípedo, la elipse, hasta llegar a las figuras irregulares más ambiguas, pero que pueden ser expresadas por medio de ecuaciones de la clase que sean; y la combinación de dos rectángulos, uno dentro del otro, ya puede constituir una configuración sintagmática característica (en la que se pueden reconocer, por ejemplo, la relación entre pared y ventana) y otras configuraciones sintagmáticas más complejas pueden ser el cubo (tridimensional) o las distintas articulaciones de una planta de cruz griega. Desde luego, la relación entre geometría plana y geometría tridimensional podría plantear el problema de una tercera articulación de los elementos. Y a continuación se provocarían nuevos problemas de codificación con el reconocimiento de las geometrías no euclidianas.

Con todo, es un hecho que este código geométrico *no pertenece únicamente a la arquitectura:* se ha de invocar también para describir fenómenos pictóricos, no solamente de pintura geométrica (Mondrian), sino también de pintura figurativa en la que cada configuración puede ser reducida a una articulación (aunque bastante compleja) de elementos geométricos originales. Y el mismo código sirve para la notación escrita y la descripción verbal (para la formulación) de fenómenos topográficos (medición de terrenos), etc. Finalmente, podría incluso identificarse con un código *gestáltico* que rigiera la percepción de las formas elementales. Es decir, que tenemos un caso típico de un código que se configura cuando queremos analizar elementos fundamentales (de primera y segunda articulación) de una «lengua» distinta, capaz de servir de metalenguaje de otros códigos más sintéticos.

I.6. Así, pues, hemos de prescindir de un código como éste, de la misma manera que en el lenguaje verbal se prescinde de la posibilidad de anotar cada fonema en términos de *posiciones* típicas de otro código más analítico, como el de las señales navales por banderas. Sin olvidar, con todo, esta posibilidad de análisis cuando se trate de comparar el fenómeno arquitectónico con otro fenómeno codificable de manera

distinta, al intentar descubrir un metalenguaje apto para describirlos a ambos. Esto sucede cuando se intenta codificar un paisaje determinado para adaptarlo a determinadas soluciones arquitectónicas. Si para definir la estructura del paisaje recurrimos a los elementos de la geometría sólida (pirámide, cono, etcétera), demostraremos que para discutir la oportunidad de insertar unas construcciones arquitectónicas en su contexto, será útil describir éstas por medio del mismo código geométrico adoptado como metalenguaje[40] . *Pero del hecho de que la arquitectura pueda ser descrita basándose en un código geométrico no podernos deducir que la arquitectura como tal se funde en un código geométrico.*

Un ideograma chino y una palabra articulada en fonemas de la lengua italiana pueden ser analizados y medidos en términos de decibelios y de frecuencias, a los efectos de una transmisión radiofónica o gramofónica; pero hecho esto no nos obliga a reconocer que el chino y el italiano se basen en el mismo código, sino que simplemente, cuando ambos idiomas se han de recodificar en términos de transmisibilidad, ambos se pueden analizar fundándose en el mismo sistema de transcripción. Todo fenómeno físico puede ser reducido al código químico molecular (y éste a un código atómico) pero esto no priva de que la Gioconda pueda ser analizada mediante instrumentos distintos de los que se utilizan para analizar un mineral.

Veamos ahora cuáles son los códigos más adecuados a la arquitectura, surgidos de su lectura «semántica» o «semiótica».

II. Clasificación de los códigos arquitectónicos

II.1. De las consideraciones que preceden podemos deducir una tabla de la siguiente especie [cfr. Koening, 1964; Dorfles, 1968, c. V]:

1. *Códigos sintácticos:* en este sentido, es típica una articulación que corresponde a la ciencia de la construcción. La forma arquitectónica se divide en travesaños, techos, suelos, bóvedas, repisas, arcos, pilares, encofrados de cemento (armazones multiplanos móviles unidos a bases transportables, paredes movibles como cobertura). No hay referencia ni a la función ni al espacio denotado, solamente una lógica estructural: las condiciones estructurales para la denotación

[40] CHRISTIAN NORBERO SCHULZ, *Il paesaggio e l'opera dell'uomo,* en "Edilizia Moderna" núm. 87-88 (números dedicados a la forma del territorio).

de espacios. A nivel de una segunda articulación con otros códigos, existen las condiciones estructurales para la significación, aunque no se haya llegado al significado. De la misma manera que en la música las relaciones de frecuencia producen sonidos que llegarán a denotar intervalos dotados de significado musical.

2. *Códigos semánticos: a)* articulación de elementos arquitectónicos:

1) elementos que denotan *funciones primarias:* techo, terrado, cúpula, escalera, ventana...

2) elementos que connotan *funciones secundarias* "simbólicas": metopa, frontón, tímpano...

3) elementos que denotan "carácter distributivo" y que connotan *ideologías del modo de vivir:* aula común, zona de día y de noche, sala de estar, comedor...

b) articulación de *géneros tipológicos:*

1) *tipos sociales:* hospital, villa, escuela, castillo, palacio, estación...

2) *tipos espaciales:* templo de planta circular, de cruz griega, planta abierta, laberinto...[41]

La enumeración podría seguir y elaboraríamos tipos como ciudad jardín, ciudad de planta romana, etc., o descubriríamos codificaciones recientes a nivel de determinadas maneras de obrar, derivadas de las poéticas de vanguardia que han creado su propia *tradición y* su propia *manera.*

II.2. Lo que llama más la atención en todas estas codificaciones es "que formalizan soluciones *ya elaboradas.* Es decir, que son codificaciones de *tipos de mensajes.* El código-lengua es distinto: formaliza un sistema de soluciones posibles, de las cuales se puede originar un número infinito de mensajes. Se puede considerar la lengua como un *campo de libertad* casi absoluto, y en el cual el habla improvisa los mensajes adecuados para dar razón de situaciones inesperadas. En cambio, en la arquitectura, si los códigos son los que hemos indicado, la situación es distinta.

Si los códigos de la arquitectura me dicen cómo ha de hacerse una iglesia *para que sea una iglesia* (código tipológico), ciertamente, con la dialéctica (ya teorizada) entre información y redundancia, podré intentar construir una iglesia que, aun siendo una iglesia, sea distinta

---

[41] Para el concepto de "tipo", además de Dorfles y Koenig, véase "Sul concetto di tipología architettonica" en G. C. ARCAN, *Progetto e Destino,* citado, y en el que se hace un paralelo exacto entre la tipología arquitectónica y la iconografía y se da una definición de tipo como "proyecto de forma" que se acerca a la nuestra de figura retórica como "relación general de lo inesperado" [A.5.]. Véase también SEGIO BETTINI, en "Zodiac", num. 5 y Vnroxio GKEOom, *Il territorio dell'architettura.* Milano, Feltrinelli, 1966.

de las que se habían hecho hasta ahora y por ello, que me incite a rogar a Dios de una manera inusitada: pero esto no quiere decir que yo haya violado una determinación arquitectónica y sociológica que me prescribe la manera de hacer y de utilizar las iglesias. Si los códigos arquitectónicos no me permiten traspasar este límite, en este caso la arquitectura no es una manera de cambiar el curso de la historia y de la sociedad, sino un sistema de reglas para dar a la sociedad lo que ésta *prescribe* a la arquitectura.

En este caso la arquitectura será un *servido,* en el sentido en que es servicio la limpieza urbana, el abastecimiento de aguas, los transportes públicos, que se proveen por medio de elaboraciones técnicas cada vez más perfectas para satisfacer una demanda previamente constituida.

En este caso, la arquitectura no sería ni siquiera un arte, si lo que es propio del arte (véase lo que hemos dicho sobre el mensaje estético) es proponer a los destinatarios algo que éstos no esperaban.

II.3. Los códigos de que hemos hablado no son otra cosa que léxicos de tipo iconológico, estilístico o retórico. No establecen posibilidades generativas, sino *esquemas dados,* ni formas abiertas que incitan al comentario, sino formas escleróticas, relaciones generales de lo inesperado. En este caso, la arquitectura sería una retórica, en el sentido en que se ha definido en A. 5. II.

Y bajo la rúbrica de esta codificación retórica se habrían de incluir también las codificaciones de tipo sintáctico enumeradas antes, porque no es cierto que unas cuantas formas vacías y puramente diferenciales del significar arquitectónico (un pilar o un travesaño), puedan permitir *todas* las comunicaciones arquitectónicas posibles; todo lo más, permitirán el tipo de comunicación arquitectónica al que estamos acostumbrados en nuestra civilización occidental, inspirado en determinados criterios estéticos y dinámicos, en determinadas reglas geométricas euclidianas que, aunque parezcan ser más resistentes y estables que otros sistemas de reglas, nos obligan a movernos dentro de *una determinada gramática del construir,* tan concreta y limitada que llega a estar codificada con el nombre de *ciencia de la construcción.*

5. ¿La arquitectura como comunicación de masas?

I. La persuasión arquitectónica

I.1. Si la arquitectura es un sistema de reglas retóricas destinadas a dar a quien las utiliza lo que éste ya espera (aunque sea con unos toques inesperados muy dosificados), ¿qué es lo que distingue a la arquitectura de los demás tipos de comunicación de masas? La idea de que es una forma de comunicación de masas está bastante difundida[42]. Una operación dirigida a grupos humanos, para satisfacer algunas de sus exigencias y persuadirlos de que vivan de una manera determinada, puede conceptuarse de *comunicación de masas,* incluso en términos puramente corrientes, en la acepción normal de la palabra, sin referencias a una problemática sociológica concreta.

I.2. Pero incluso refiriéndonos a esta problemática, la arquitectura parece tener unas características afines a las de los mensajes de masas. Intentemos individualizarlas:

a) El razonamiento arquitectónico es *persuasivo:* parte de unas premisas admitidas, las reúne en argumentos conocidos y aceptados e induce al consentimiento de un tipo determinado (viviré así porque así se me propone, basándome en formas espaciales que se asemejan a otras ya conocidas, y se me demuestra que, relacionadas de esta manera, podré vivir de un modo más cómodo y confortable).

b) El razonamiento arquitectónico es *psicagógico:* con una suave violencia (aunque no me dé cuenta de ella), se me inclina a seguir las instrucciones del arquitecto, el cual, no solamente señala las funciones sino que las promueve e induce (en el mismo sentido en que hablamos de persuasión oculta, de inducción psicológica, da estimulación erótica).

---

[42] Cfr. G. C. AMAN, R. ASSUNTO, B. MUNARI, F. MEKNA, *Design e mass media,* en *Op. cit,* núm. 2; *Architettura e cultura di massa,* en *Op. cit.,* núm. 3; FILIBERTO MENNA, *Design, comunicazione estética e mass media,* en "Edilizia Moderna" núm. 85 (véase también todo el número y el carácter polémico de las ilustraciones).

c) El razonamiento arquitectónico *se disfruta con desatención,* de la misma manera que se disfruta del film y de la televisión, de los cómics, de las novelas de misterio (y no se disfruta del arte propiamente dicho, que exige absorción, atención, devoción a la obra que se ha de interpretar, respeto para las presuntas intenciones del emisor).[43]

d) El mensaje arquitectónico puede estar repleto de *significados aberrantes* sin que el destinatario advierta que está perpetrando una traición. Quien utiliza la Venus de Milo para conseguir una excitación erótica sabe que está traicionando la función comunicativa originaria (estética) del objeto; pero quien utiliza el Palacio Ducal de Venecia para guarecerse de la lluvia, o quien utiliza una iglesia abandonada para instalar tropas, no puede advertir que está perpetrando una traición.

e) En este sentido, el mensaje arquitectónico oscila entre un *máximo coercitivo* (tienes que vivir así) y un *máximo de irresponsabilidad* (puedes utilizar esta forma como quieras).

f) La arquitectura está sujeta a olvidos y a sucesiones de significados rápidas, sin que pueda defenderse con un recurso filológico; en un cuadro o en una poesía esto no sucede; en cambio, sí sucede con las canciones de moda o con los vestidos.

g) La arquitectura se mueve en una *sociedad de mercado;* está sujeta a oscilaciones y determinaciones de mercado, más que otras actividades artísticas, tanto como los restantes productos de la cultura de masas. Si un pintor se ha de conformar con el juego de las galerías, o un poeta ha de pasar cuentas con el editor, eso puede influenciar su obra más o menos, pero no tiene nada que ver con la definición de su trabajo. En realidad, el dibujante puede dibujar para él y para sus amigos y el poeta escribir su obra en un ejemplar único para su amada; en cambio, el arquitecto (a menos que no se dedique a formular modelos teóricos sobre el papel), no puede serlo si no se inserta en un circuito tecnológico y económico que intenta comprender sus razones, incluso cuando quiere oponerse a ellas.

II. La información arquitectónica

II.1. No obstante, quien examina con mayor atención la arquitectura ya tiene la sensación de que *es algo más* que un acto de comunicación de masas (de la misma manera que algunos tipos de operaciones que se originan en el ámbito de las comunicaciones de

---

[43] "La distracción y el recogimiento se contraponen de una manera tal que puede formularse así: quien se recoge ante una obra de arte se desprofundiza... y a la inversa, la masa distraída hace penetrar en su propia raíz a la obra de arte. En los edificios esto sucede de una manera más evidente. La arquitectura siempre ha dado el prototipo de una obra de arte cuya recepción se produce de una manera distraída por parte de la comunidad (WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nett'época della sua riproducibilità tecnica,* Torino, Einaudi, 1966).

masas, pero que llegan a escapar de él por la carga ideológica y protestataria que contienen).

Sin duda la arquitectura parece tener las características propias de un mensaje persuasivo y consolatario, pero teniendo a la vez ciertas cualidades *heurísticas* e inventivas. Partiendo de las premisas de la sociedad en la que se desarrolla para someterla a crítica, toda obra arquitectónica nueva aporta *algo nuevo y* no solamente por ser una máquina de vivir buena, que connota una adecuada ideología de la habitabilidad, sino también porque con su existencia critica otras maneras de vivir y las ideologías que la habían precedido.

En la arquitectura, la técnica, dedicada a fines persuasivos, en la medida que connota determinadas funciones, y en la medida en que las formas del mensaje forman un todo con los materiales que le sirven de soporte, *se autosignifica,* siguiendo en esto las leyes del mensaje estético. *Y al autosignificarse, a la vez informa no solamente sobre las funciones que promueve y denota, sino también sobre el MODO en que ha decidido promoverlas y denotarlas.*

Siguiendo la cadena semiótica que va del estimulo a la denotación, y de la denotación a la connotación (y del sistema de denotaciones y connotaciones al mensaje autosignificante que connota las intenciones arquitectónicas del emisor) resulta que *en la arquitectura los estímulos son a la vez ideologías. La arquitectura connota una ideología del vivir* y por lo tanto, a la vez que persuade, permite una lectura interpretativa capaz de ofrecer un acrecimiento de información.

Cuando quiere hacernos vivir de una manera nueva, nos *informa* de algo nuevo, y cuanto más quiere hacernos vivir de una manera nueva, tanto más nos *persuade* para que lo hagamos, valiéndose de la articulación de varias funciones secundarias connotadas.

II.2. El razonamiento sobre el *styling* entra en esta perspectiva. El *styling,* ya lo hemos dicho, podría ser (y en la mayoría de los casos es la superposición de nuevas funciones secundarias invariables; aparentemente debería informar, pero de hecho confirma, por medio de nuevas estrategias persuasivas, lo que el consumidor quería, hacía y ya sabía hacer. Puro acto de persuasión que no puede ser otra cosa que una nueva estrategia de opiniones admitidas.

Pero en algunos casos, la re-semantización del objeto que realiza el *styling* puede ser un intento de connotar una visión ideológica distinta

a través de la estrategia de las nuevas funciones secundarias. Ya sabemos que la función primaria no cambia, pero la manera de considerar el objeto en el sistema de los demás objetos, en la relación de valor recíproco de los unos con los otros, y de todos respecto a los actos de la vida cotidiana, sí cambia.

Un coche que se diseña de nuevo *para todos* —cuando, con el mismo motor, con todas sus funciones primarias idénticas, era solamente un símbolo de clase— se convierte realmente en otra cosa. En este caso, el *styling* ha recodificado la función primaria, ha cambiado la función del objeto.

En cambio, si actúa solamente como repetición pura y simple, en otra forma connotativa, del mismo mensaje denotativo de antes, es un mero procedimiento de redundancia persuasiva. Nos informa más respecto a nuestro sistema de expectativas retóricas, pero no altera nuestro sistema de expectativas ideológicas.

II.3. Sabemos que la antropología estudia el código de un lenguaje determinado en una sociedad primitiva (y lo reduce a un código más general que regula todas las estructuras lingüísticas de varias lenguas); además estudia las relaciones de parentesco de esta misma sociedad (y las reduce a un código más general del parentesco en todas las sociedades); y por fin se fija en la estructura «urbanística» del poblado de la comunidad estudiada (e individualiza un código de la disposición urbanística de varias sociedades...). Pero luego intenta relacionar, en el ámbito de la misma sociedad estudiada, las formas del lenguaje, las de las relaciones de parentesco, la forma de disposición de las habitaciones, y reducir todos estos actos comunicativos desde el punto de vista cultural, a un diagrama unitario, a una estructura subyacente que los ligue, los determine y unifique de una manera homogénea.

Ahora bien, el arquitecto que debiera construir para una comunidad de este tipo, podría disponer de tres soluciones:

a) Actitud de integración absoluta con el sistema social vigente. Acepta las normas de convivencia que regulan aquella sociedad, obedece a las solicitaciones del cuerpo social tal corno es. Construye casas que permitan un sistema de vida tradicional sin intentar alterarlo. En este caso, el arquitecto probablemente se referirá a un código tipológico de la arquitectura vigente, a un subcódigo de elementos convencionales, pero en realidad, aun sin saberlo, obedece a las leyes de un código más general que está fuera de la arquitectura.

b) En un arranque de «vanguardismo», el arquitecto decide obligar a la gente a vivir de una manera totalmente distinta. Inventa planos que no permiten las relaciones tradicionales, les inclina a alterar las relaciones de parentesco. No hay duda de que en este caso la comunidad no reconocería las nuevas funciones denotadas por las nuevas formas, porque estas funciones no se articulan según el código de base que antes regulaba las relaciones urbanísticas, de parentesco, lingüísticas, artísticas, etc., de la comunidad.

c) El arquitecto tiene en cuenta el código de base y estudia la obra de una manera inusitada, aunque *consentida por el sistema de articulaciones.* Estudia la manera de introducir nuevos métodos tecnológicos, y entre ellos sus propias construcciones, para que la comunidad pueda dar una nueva dimensión a las funciones que originariamente ejercía. Utilizando los datos que ha obtenido, elabora un sistema de relaciones que deberá promover. Y una vez establecido el nuevo código posible, que los usuarios estarán en condiciones de comprender gracias a su parentesco con el precedente (aunque sea distinto, porque permite formular otros mensajes que corresponden a las nuevas necesidades sociales, tecnológicas e históricas), llega a elaborar un código de significantes arquitectónicos que le permite denotar el nuevo sistema de funciones. En este sentido, la arquitectura es un servicio; pero no en el sentido de que da lo que de ella ya se espera, sino en el sentido de que para dar lo que *no* se espera de ella, estudia el sistema de expectativas posible, sus posibilidades de realización, de comprensión y de aceptación, y las posibilidades que tiene de relacionarse con otros sistemas dentro de la sociedad[44].

---

[44] En una recensión de la primera redacción de este texto, BRUNO ZF.VI ("Alia ricerca di un códice per l'architettura", en *L'architettura,* 145, 1967) observaba que de las tres hipótesis sugeridas, solamente la segunda, que le parecía presentada como absurda e imposible, representaría el momento de la creación y de la utopía que produce la historia; la tercera podría atribuirse a la dialéctica "a la literatura arquitectónica en su acepción más prudente". Me parece que conviene aclarar el sentido que se atribuye a la dialéctica entre fidelidad al código y violación del código (que viene a ser la dialéctica entre *forma* y *apertura* que ya se teorizaba en *Opera aperta.* Es preciso tener presente que lo que se dijo en A.3., al hablar de la *Poética* de Aristóteles: en el mensaje estético ha de *surgir* algo que no corresponda a las expectativas del público, y aun esto ha de apoyarse en bandas de redundancia, para imponerse —*remite a los códigos preexistentes*—. En el caso de la segunda hipótesis, nos referimos a operaciones de revulsión en las que la invención formal libera, al no tener en cuenta la relación comunicativa concreta que se desarrolla en el seno de una sociedad, transforma la arquitectura en una invención de puras formas para ser contempladas, es decir, en pintura o en escultura. En el caso de la hipótesis tercera se

II.2. Si se insiste tanto en el concepto de trabajo interdisciplinario, como base de la operación arquitectónica, ello es exactamente porque el arquitecto debe elaborar sus significados propios, basándose en significados que no le corresponde a él formalizar aunque sea él quien los denota por primera vez al convertirlos en explícitos. En este sentido, el trabajo del arquitecto consiste en rechazar antes los códigos arquitectónicos precedentes, que se han de considerar invalidados desde el momento en que clasifican soluciones-mensajes ya realizadas, en lugar de fórmulas generadoras de nuevos mensajes.

---

alude a una transformación de los datos, de tal manera que los datos de partida se *transforman* en el mismo momento en que se *reconocen y son absorbidos* por la nueva forma propuesta. La dialéctica difícil entre lo que se reconoce y se *rechaza,* y lo que se reconoce y se "*aprovecha*", constituye precisamente el problema del "código de la utopía" que Zevi reconoce acertadamente como objeto propio de un razonamiento que se ha de continuar.

6. Los códigos externos

I. La arquitectura debe prescindir de sus códigos propios.

I.1. Aquí se nos plantean una serie de problemas:

a) parecía que, para promover y comunicar sus funciones propias, la arquitectura debía basarse en códigos.

b) hemos visto que las posibilidades de movimiento de los códigos arquitectónicos propiamente dichos, son más bien limitadas y que se asemejan más a sistemas retóricos que clasifican soluciones preestablecidas, mensajes ya actuados, que a una lengua;

c) por lo tanto, apoyándose en estos códigos, el mensaje arquitectónico se convierte en persuasivo y consolatorio en lugar de ser innovador; sólo da lo que ya espera de él;

d) con todo, la arquitectura parece seguir la dirección informativa y destructiva de los sistemas de expectativas retóricas e ideológicas;

e) por otra parte, hemos de excluir la posibilidad de que prescinda totalmente de los códigos de que dispone para obtener este resultado, porque sin códigos de base no puede haber comunicación eficaz y no existe información que no se apoye en bandas de redundancia.

I.2. Por ello, nos parece más abierta y disponible la codificación propuesta por Italo Gamberini [1953, 1959, 1961], de los «signos constitutivos» de la arquitectura, matrices de un espacio interior que pueden enumerarse con referencia a la arquitectura propiamente dicha.

Siguiendo la clasificación de Gamberini son: *a) signos de determinación planimétrica* (que dan un límite horizontal inferior al volumen arquitectónico; *b) signos de unión* (entre signos de determinación planimétrica colocados a cotas distintas; y pueden ser también elementos de unión continuos —rampas— o graduales —escaleras—); *c) signos de contención lateral,* que se sostienen a sí mismos —fijos o móviles— o que sostienen algo; *d) signos de comunicación* entre

signos de contención lateral; *e) signos de cobertura,* que se sostienen a sí mismos o son sostenidos; *f) signos autónomos de sostén,* horizontales, verticales y aun inclinados; *g) signos de acentuación cualificativa,* etc.

Una clasificación de esta especie, con su disponibilidad para las realizaciones concretas más diversas, escapa a la esclerosis tipológico-retórica de los códigos precedentes. Estos signos podrían ser individualizados como elementos de segunda articulación, definidos por su valor de posición y de diferenciación, y privados de significado, aunque concurran para determinar los significados. Con todo, algunos de ellos denotan funciones y por lo tanto, pueden ser interpretados como elementos de primera articulación.

Aún resultarían más abiertos los elementos combinables según reglas puramente matemáticas, que estudia el *metadesing* [Van Onck, 1965], que no se preocupa de lo que se debe proyectar, sino de las matrices generativas que están en la base de todo proyecto, y que permiten que sea lo más abierto posible a toda la variedad de funciones primarias y secundarias. Pero incluso aquí tendríamos un código que no pertenece exclusivamente a la arquitectura, aunque sea esencialmente muy útil que la arquitectura se refiera a él.

Volviendo a los signos constitutivos de la arquitectura, y reconociendo su libertad de articulación, que traspasa toda prescripción retórica y toda solución ya prevista, continúa planteando un problema: *¿qué reglas de combinación entre los signos constitutivos deberá seguir el arquitecto?* ¿Deberá rechazar las reglas propuestas por los subcódigos retóricos tradicionales? ¿A qué nuevas reglas se habrá de referir? Paradójicamente, si los signos constitutivos son *palabras,* parece como si el arquitecto poseyera un paradigma que no sabe aún cómo disponer sobre el eje del sintagma. Tiene un vocabulario, quizás una lógica, pero tiene que inventar una gramática y una sintaxis. Y todo parece demostrar que no ha de ser la arquitectura la única que le ha de suministrar las reglas que busca. Por lo tanto, no queda otra respuesta: *es posible que la arquitectura se funde en los códigos arquitectónicos existentes, pero en realidad se ha de apoyar plenamente en otros códigos que no son suyos,* y con referencia a los cuales, los usuarios de la arquitectura podrán individualizar los significados del mensaje arquitectónico.

I.3. Para entendernos mejor: es evidente que un urbanista puede planificar una vía urbana apoyándose en el subcódigo que prevé y clasifica el tipo vía-urbana; y puede hacerla más o menos distinta de las precedentes, siguiendo la dialéctica redundancia-información; pero es igualmente evidente que si obra así, no va a salir del ámbito urbanístico que prevé la vía urbana a nivel del suelo. En cambio, cuando Le Corbusier propone unas vías elevadas —que se parecen más al tipo «puente» que al tipo «calle»— se aparta radicalmente de la tipología admitida; y con todo, en el contexto de su ciudad ideal, el usuario puede reconocer la función que denota el signo vía-elevada. Esto se debe a que Le Corbusier, antes de practicar la operación arquitectónica, ha realizado una investigación sobre las nuevas exigencias, los *desiderata existenciales,* las tendencias implícitas en el desarrollo de la vida asociada en la ciudad industrial y, por así decirlo, ha podido trazar un sistema semántico de las exigencias futuras (que emergen de la situación presente) sobre las que se habrán de establecer las nuevas funciones y las nuevas formas arquitectónicas.

En otros términos, Le Corbusier ha efectuado una operación de ese tipo:

a) Ha individualizado una serie de exigencias y —con toda probabilidad— las ha sistematizado.

b) Ha individualizado un sistema de funciones que satisfaga estas exigencias; de esta manera, las funciones han pasado a ser los significantes de aquellos significados que eran las exigencias.

c) Ha individualizado un sistema de formas que correspondiera a las funciones; de esta manera las formas han pasado a ser el significante de aquellos significados que eran las funciones.

Desde el punto de vista del sentido común, esto quiere decir que Le Corbusier para hacer una arquitectura nueva, antes de pensar como arquitecto, ha debido pensar como sociólogo, como antropólogo, como higienista, como político, etc. Pero desde el punto de vista semiótico esto se presta a algunas consideraciones.

I.4. Ante todo destaquemos que las formas del nivel *c)* son las que comúnmente se consideran como «arquitectura». Por lo tanto, los elementos de la arquitectura se constituyen en un sistema, pero para dar vida a un código se han de aparejar a sistemas que estén fuera de la arquitectura. La arquitectura tradicionalmente se considera como

una técnica sintáctica, que concierne a sus propios significantes. Un «código de la arquitectura» no puede ser instituido por la arquitectura. De ello nos ocuparemos más ampliamente en C.6.II.

El lingüista podría contestar que en la lengua sucede lo mismo. Y no porque los referentes del lenguaje sean las cosas que están fuera del lenguaje. Sería una contestación ingenua.

Ya hemos demostrado que el problema del referente no tiene nada que ver con los procesos de significación. La objeción del lingüista se refiere más bien al hecho de que en la lengua una cadena significante (un plano expresivo) también se apareja basándose en el código a una cadena de sistemas semánticos (el plano del contenido), que *están* fuera de la lengua: son sistemas de unidades culturales que pueden existir translingüísticamente y pueden ser designados de manera distinta por lenguas distintas.

La objeción sería válida (aparte de los casos en que la estructura del sistema significante determina la del sistema semántico o viceversa). Pero sería válida en sentido totalmente teórico. En la práctica lingüística o en la misma práctica de análisis y descripción de la semiótica, la lengua verbal actúa de una manera totalmente diferente. Es verdad que se puede sostener que la unión entre el significante */perro/ y* la unidad cultural «perro» es totalmente arbitraria, lo que hace que ambos órdenes sean independientes. Pero incluso cuando considero */perro/* con independencia de su significado no puedo prescindir del hecho de que tenga *aquel* significado. Para indicar este significado como unidad cultural he de usar otro significante verbal (semiosis ilimitada) y no salgo nunca del círculo de la lengua. No puedo nombrar las unidades culturales a no ser a través de unidades lingüísticas y no puedo individualizar unidades lingüísticas independientes más que como *vehículos* de unidades culturales. De esta manera, y en una forma práctica, la lengua se presenta como un código en el que el plano del contenido resulta inseparable del plano de la expresión. Esto es lo que hacía decir a Saussure que el signo era como una hoja, en la que, evidentemente, se podían distinguir dos caras, pero que no podía ser dividida en dos partes independientes.

En cambio, ¿qué sucede en la arquitectura si se aceptan las hipótesis expuestas en C.6.I.3? Designemos con una X el orden de las formas arquitectónicas, con una Y el orden de las funciones y con una K el orden de las exigencias (o comportamientos) humanas —que en el capítulo siguiente llamaremos *sistema antropológico.*

Como se verá en el capítulo que sigue, X podría ser una mesa de determinada longitud, X_1, la cual permite y significa determinada función Y_1 (por ejemplo, «comer a una distancia extrema uno del otro»), la cual a su vez consiente la realización del valor antropológico K_1 (por ejemplo, «relaciones formales») del que se convierte en significante.

X es una sistema de configuraciones espaciales que puede ser descrito de varias maneras: tridimensional, por medio de un proyecto; fotográfica; verbal, etc.

Y es un sistema de funciones posibles que pueden ser descritas ya por medio de una descripción verbal o por una representación icónica (por ejemplo, cinematográfica), cinésica, o en términos de cualquier sistema de anotación de funciones.

K es un sistema de valores antropológicos que puede ser descrito verbalmente.

Resulta evidente que en el momento en que la forma X es utilizada en determinado modelo de cultura, sus vínculos con la función Y y el valor antropológico K podrán parecer (al usuario) estrechos, tanto como el significado parece vinculado al significante. *Pero desde el punto de vista de la semiótica, se puede describir cada uno de los órdenes sin recurrir a las unidades significantes de los otros dos.*

Esta posibilidad, que se verá más clara después del análisis del capítulo que sigue, no ha sido nunca tomada en consideración por aquellos filósofos o por aquellos semióticos que siempre han considerado «inasible» la noción de significado, por causa de la imposibilidad de «nombrar» un significado con independencia de la forma significante. Ha sido así porque hasta hoy los estudios de semántica, se han hecho dentro del ámbito de los interpretantes verbales. Si la investigación semiótica tiene un valor, precisamente está en la posibilidad de individualizar sistemas de signos en los que esta conexión inextricable no existe, o puede ser resuelta.

II. El sistema antropológico 190

II.1. Con todo, la referencia al código antropológico nos hace correr el riesgo, al menos aparentemente, de destruir toda la base semiótica de nuestro razonamiento.

¿Qué quiere decir que la arquitectura ha de elaborar sus propios códigos con referencia a algo que *está fuera de* ella? ¿Acaso quiere decir que los signos que ha de organizar en sistema reciben sus reglas de sistematización de aquello a lo que se refieren, y por lo tanto, del *referente.*

Hemos sostenido (A.2.) que el razonamiento semiótico se ha de desarrollar *solamente sobre el lado izquierdo* del triángulo de Ogden-Richards, porque la semiótica estudia los códigos en cuanto a fenómenos culturales y —con independencia de la realidad comprobable a la que se refieren los signos— solamente ha de examinar la manera cómo se han establecido las reglas de equivalencia entre un significante y un significado (que no puede ser definido de otra manera que mediante un *interpretante* que lo signifique valiéndose de otros significados) y las reglas de articulación del repertorio paradigmático, todo ello dentro de un mismo cuerpo social. Con esto no se quiere decir que el referente «no exista», sino que es objeto de otras ciencias (la física, la biología, etc.), mientras que el estudio de los sistemas de signos puede y debe desarrollarse en el universo de las convenciones culturales.

Si al tratar de la arquitectura o de cualquier otro sistema de signos, afirmamos que los códigos dependen de algo que no pertenece al universo semiótico, volvemos a introducir el referente, con sus leyes autónomas, como único elemento de comprobación de las leyes comunicativas. En este caso la arquitectura sería un fenómeno que pondría en crisis cualquier sistema semiótico, y este escollo es el que tratan de salvar las investigaciones de este libro.[45]

Con todo, no hemos hablado del sistema antropológico por pura casualidad: es decir, de hechos que se refieren al universo de las relaciones sociales y de las determinaciones ambientales, aunque *examinadas solamente una vez han sido objeto de codificación, y* por lo tanto, reducidas a un sistema cultural.

---

[45] En una nota muy aguda sobre la primera redacción de este texto MARÍA CORTI [*Strumenli critici,* 4, 1967] notaba que la introducción del código antropológico en este lugar no sería otra cosa que un recurso, utilizado de una manera consciente, para plantear de nuevo el problema de la autonomía de la semiótica como ciencia. Reconociendo gustosamente la intención dolosa de esta operación, hemos de advertir que: *a)* en estas páginas se intenta precisamente resolver el problema, que había quedado planteado; *b)* las observaciones de María Corti, junto con una serie de dudas expresadas verbalmente por Vittorio Gregotti, nos han ayudado a aclarar mejor este punto, incluso para nosotros mismos.

II.2. Un ejemplo claro de lo que se puede considerar como código antropológico lo tenemos al analizar los estudios de *prosémica* [Hall, 1959, 1966].

El espacio «habla» por medio de la prosémica. La distancia que existe entre yo y otro que tiene una relación de cualquier clase conmigo, tiene unos significados que varían de civilización a civilización. Al elaborar la posibilidad de relación espacial entre individuos no puedo dejar de tener en cuenta los valores semánticos que adquieren estas relaciones espaciales en determinadas situaciones etnológicas y sociológicas.

Los hombres de distintas civilizaciones habitan *universos sensoriales* distintos y así, las distancias entre los que hablan, los olores, el tacto, la percepción del calor de los otros, asumen significados culturales.

Al estudiar el comportamiento animal se descubre que la espacialidad tiene un valor significante: para cada especie animal existe una *distancia de fuga* (pasada la cual se evitan los otros animales: para el antílope es de quinientas yardas); una *distancia crítica* (que establece una zona estricta entre distancia de fuga y distancia de ataque) y una *distancia de ataque,* pasada la cual los animales entran directamente en conflicto. Observando los animales que aceptan el contacto recíproco entre miembros de su misma especie y los que lo rechazan, se establecen las *distancias personales* (el animal mantiene cierta distancia con sus semejantes, evitando su contacto), y *distancias sociales* (pasada cierta distancia el animal pierde el contacto con el grupo; las variaciones de esta distancia son muy diferentes según las especies y pueden pasar de una distancia muy corta a otra muy larga). En síntesis, todo animal aparece como rodeado de *esferas de intimidad y de sociabilidad;* esferas que se pueden medir con bastante precisión y que codifican las relaciones posibles.

Con el hombre sucede lo mismo: posee esferas *visuales,* esferas *olfativas,* esferas *táctiles,* de las que normalmente no se da cuenta. Sin duda, la mera reflexión ya nos convence del hecho de que determinadas distancias aceptadas como confidenciales entre los países latinos, incluso entre personas que no están unidas por una gran intimidad, en los Estados Unidos se consideran como una violación de la *privacy;* pero el problema estriba en saber si estas distancias son codificables.

Por consiguiente, la prosémica distingue entre:

a) Manifestaciones *infraculturales,* radicadas en el pasado biológico del individuo.

b) Manifestaciones *proculturales,* de tipo fisiológico.

c) Manifestaciones *microculturales,* que son el objeto propio y verdadero de la prosémica y se diferencian en: 1, configuraciones fijas; 2, configuraciones semifijas; 3, configuraciones informales.

Configuraciones fijas.— Son las que normalmente reconocemos como codificadas; por ejemplo, los planos urbanos, con la determinación de bloques de construcciones y sus dimensiones (piénsese en el plano de Nueva York). Incluso en este caso existen variaciones culturales notables: Hall cita el ejemplo de las ciudades japonesas en las que no se determinan las calles, sino las intersecciones, y en las que las casas no van numeradas según su sucesión espacial, sino su sucesión temporal (fecha de la construcción); se podrían citar otros estudios antropológicos sobre la estructura de los poblados, y en la obra de Lévi-Strauss pueden hallarse numerosos ejemplos.

Configuraciones semifijas.— Se refieren a la concepción de los espacios interiores o exteriores, divididos en *centrípetos y* en *centrífugos.* La sala de espera de una estación es centrífuga, la disposición de las sillas y las mesas de un bar italiano o francés es centrípeta; la selección de la *main street,* a lo largo de la cual se van extendiendo las casas, o de la *plaza,* en torno de la cual se construyen, constituyendo un espacio social, corresponden a este tipo de configuraciones (Hall cita el caso de reformas urbanas para facilitar habitación más confortable a grupos étnicos asimilados a la civilización norteamericana —negros o portorriqueños— que fracasaron porque se dispuso un espacio rectilíneo, cuando su vida social estaba aclimatada a espacios centrípetos, y al «calor» que emanaba de los mismos).

Configuraciones informales.— Se llaman así porque normalmente se codifican de una manera inconsciente, aunque por ello no sean menos determinables. El trabajo de Hall tiene el mérito de haber conseguido atribuir valores mensurables a estas distancias.

Se puede distinguir entre distancias públicas, distancias sociales, distancias personales y distancias íntimas. Por ejemplo, la presencia o ausencia de la

sensación de calor que emana del cuerpo de otra persona señala el límite entre un espacio íntimo y un espacio no íntimo.

DISTANCIAS INTIMAS:

a) Fase de acercamiento: es la del contacto erótico, que implica un envolvimiento total. La percepción de los rasgos físicos del otro está deformada, y prevalecen las sensaciones táctiles y olfativas.

b) Fase distanciada (de seis a ocho pulgadas): aquí la visión también está deformada, y normalmente un americano adulto no la considera ni educada ni deseable; los jóvenes la aceptan más; es la de los grupos de muchachos en la playa y la forzada de los pasajeros en un autobús en la hora punta. En algunas civilizaciones (el mundo árabe) se admite como distancia confidencial. Para explicarnos, es la distancia que se considera aceptable en una fiesta mediterránea, pero que resultaría excesivamente confidencial en un cocktail party americano.

DISTANCIAS PERSONALES:

a) Fase de acercamiento (de un pie y medio a dos pies y medio): es la que se considera aceptable en las relaciones cotidianas entre dos cónyuges, pero no entre dos hombres de negocios que tratan un asunto.

b) Fase distanciada (de dos pies y medio a cuatro): es aquella en la cual dos personas pueden tocarse la punta de los dedos, al extender los brazos; en el sentido propio del término, constituye el límite del dominio físico. Pasada ésta, ya no se está bajo el control físico de otro. Establece una esfera en la cual, para algunas gentes, aún puede percibirse, si no el olor personal, al menos el del cosmético, del perfume, de la loción. En algunas sociedades el olor ya ha desaparecido de esta esfera (los americanos). A esta distancia aún se puede percibir el olor del aliento; en otras civilizaciones este olor constituye un mensaje y en algunas se educa para dirigirlo hacia otra parte.

DISTANCIAS SOCIALES:

a) Fase de acercamiento (de cuatro a siete pies): es la distancia de relaciones impersonales (negocios, staff, ...).

b) Fase distanciada (de siete a doce pies): es la que el burócrata establece respecto al visitante, gracias al ancho de la mesa (que algunas veces ya se calcula más o menos conscientemente de esta medida). Hall cita algunos experimentos por los cuales las variaciones de esta distancia hacen más o menos fácil la relación con un empleado que no debe mantener relaciones de confianza con el visitante.

DISTANCIA PUBLICA:

a) Fase de acercamiento (de doce a veinticinco pies): usada para las relaciones oficiales (el orador de un banquete).

b) Fase distanciada (más de veinticinco pies): establece la inaccesibilidad del hombre público. Hall llega a estudiar sus modalidades por medio de testimonios sobre las distancias previstas por Kennedy durante su campaña electoral. También podemos figurarnos la distancia inconmensurable que establece el dictador (Hitler en el estadio de Nuremberg, Mussolini en el balcón del Palazzo Venezia), o la del déspota antiguo izado sobre un trono altísimo.

Por medio de una tabla minuciosa, Hall establece para cada una de estas distancias las variaciones que corresponden al volumen de la voz, el grado de

significación de los gestos del comentario, la recepción de las sensaciones térmicas u olfativas, la visión y las diferentes variaciones de perspectiva de las partes del cuerpo, etc.

II.4. Es fácil comprender que si se establecen con exactitud estas «esferas de intimidad» privada y pública, el estudio de los espacios arquitectónicos ha de venir determinado por ellas. Algunas de las penetrantes observaciones de Hall permiten concluir que «de la misma manera que sucede con la gravedad, la influencia recíproca de dos cuerpos probablemente es inversamente proporcional, no al cuadrado, sino al cubo de las distancias». Por otra parte, las variaciones de cultura a cultura son mayores de lo que parece. Muchas definiciones espaciales válidas para los americanos no sirven para los alemanes. En un alemán, la concepción del espacio personal (que se refleja en su angustia nacional por el «espacio vital») interviene para determinar de una manera diferente el límite pasado y cree que su *privacy* está amenazada por la presencia de otro: el significado de una puerta abierta o cerrada cambia enormemente si pasamos de Nueva York a Berlín; en América, asomar la cabeza por una puerta se considera aún «estar fuera», en tanto que en Alemania ya es «haber entrado»; acercar la silla propia a un invitado, en América (y en Italia) se considera normal, en cambio, en Alemania es ya una descortesía (los sillones de Mies van der Rohe son más pesados que los que han creado los arquitectos y diseñadores no alemanes, hasta el punto de que se hace difícil desplazarlos; y de otra parte, en una civilización como la nuestra, el diván se considera no desplazable, mientras que en una casa japonesa la disponibilidad del mobiliario es distinta). Los occidentales *sienten* el espacio como un vacío entre los objetos, en cambio los japoneses (piénsese en el arte de los jardines) lo consideran como una forma más entre otras formas, que puede ser objeto de configuración arquitectónica autónoma. Y el concepto de *privacy* no existe en el vocabulario japonés. La manera cómo entiende un árabe el concepto «estar solo» no consiste en separarse físicamente de los demás, sino en interrumpir el contacto verbal, etc. Las investigaciones urbanísticas sobre el número de metros cuadrados necesarios para un individuo solamente tienen sentido dentro de un modelo cultural determinado; si estos datos del código se trasladan a la proyección de espacios para otras civilizaciones se obtienen resultados desastrosos.

Hall distingue también entre *culturas monocrónicas* (los individuos se inclinan a hacer una sola cosa a la vez y no soportan la presencia simultánea de varios proyectos —piénsese en los alemanes—) y *culturas policrónicas* (como la latina, en la que la versatilidad de los individuos es interpretada por los nórdicos como desorden e incapacidad de terminar una operación iniciada); sin embargo, a la cultura monocrónica corresponde un bajo nivel de implicación física recíproca y en la cultura policrónica —para individuos que pertenecen a ambas culturas— el agolpamiento asume significados totalmente distintos y establece y provoca reacciones deformes. De ahí se deducen una serie de problemas que la investigación prosémica plantea a la planificación urbanística y a las operaciones arquitectónicas en general: ¿cuál es el máximo, el mínimo, el nivel de densidad para un grupo rural, urbano o en transición, en una cultura determinada? ¿Cuántos «biotipos» distintos existen en una cultura plurinacional? ¿Cuál puede ser la función terapéutica del espacio para sanar las tensiones sociales y las integraciones incompletas entre grupos distintos?

II.5. ¿Cuáles son las consecuencias de estas investigaciones para nuestro razonamiento? La distancia de X metros que separa a dos individuos que están en relación constituye un hecho físico que puede ser computado cuantitativamente. Pero el hecho de que esta distancia adquiera distintos significados en distintas situaciones sociales hace que su medición no sea importante para establecer y fijar las modalidades de un acontecimiento físico (la distancia) y sí lo sea *el modo de atribución de un significado a este acontecimiento.* La distancia computada se convierte en *rasgo pertinente* de un código prosémico y la arquitectura, que pasa a considerarla como módulo en la constitución de su código propio, la estima como acto cultural, como sistema de significaciones. *De esta manera, no salimos del lado izquierdo del triángulo de Ogden-Richards.* Para la arquitectura, el referente físico ya aparece mediatizado por un sistema de convenciones que lo han traducido en términos del código comunicativo. Por lo tanto, el signo arquitectónico se articula para significar, no un referente físico, sino un significado cultural. O mejor, el signo arquitectónico se convierte en el significante que *denota* un significado espacial —que es una función (la posibilidad de establecer una distancia determinada), la cual a su vez se convierte

en el significante que *connota un significado prosémico* (el valor social de esta distancia).

La última duda podría venir del hecho de que, en este sentido, la arquitectura se define como un lenguaje parasitario que solamente puede hablar apoyándose en otros lenguajes. Una afirmación como ésta no disminuiría la dignidad del código que corresponde a las reglas arquitectónicas, desde el momento en que, como hemos visto (B.3.) existen numerosos códigos elaborados para expresar con términos propios los significantes de otro lenguaje (como el código naval de banderas, que puede significar los significantes del alfabeto Morse, del alfabeto de la lengua verbal, o de otro código convencional). Pero en realidad, la propia lengua verbal interviene con frecuencia en los procesos de comunicación con esta misma función *vicaria.*

Cuando se escribe una novela o un poema épico, sabemos que la lengua código interviene para significar algunas funciones narrativas que son los elementos pertinentes de un sistema narrativo existente al margen de la lengua (narrar la misma fábula en lenguas distintas). Hasta el punto de que la constitución de un sistema narrativo determinado puede intervenir para determinar la manera cómo se ha de determinar el código vicario —más analítico— que le ha de servir de vehículo. El hecho de que la presencia de los sistemas narrativos parezca influir muy poco en la reconstitución de códigos como el lingüístico (aunque es cierto que en algunas operaciones de la novela experimental se advierte una influencia bastante fuerte) depende del hecho de que, por un lado, el código lingüístico es tan dúctil que permite la descomposición analítica de los códigos más diversos; y de que, por otro lado, los sistemas narrativos probablemente parecen tan estables y unitarios a lo largo de los siglos, que ha surgido la necesidad de una articulación de funciones narrativas inéditas, cuyas reglas de transformación el código lingüístico hubiera previsto. Pero admitamos la posibilidad de un código más débil y sujeto a mayores reestructuraciones en muchos de sus aspectos, como el código arquitectónico, y frente a él, la existencia de una serie no catalogada todavía de sistemas antropológicos en devenir continuo y en continua oposición de sociedad a sociedad: nos encontraremos con un código obligado continuamente a revisar sus propias reglas para adecuarse a la función de significación de significantes de otros códigos. Un código de este tipo, en caso extremo, deberá plantearse el problema, no de

adaptar continuamente sus reglas a las exigencias de los sistemas antropológicos de que se ha de ocupar, sino de elaborar esquemas generativos que le permitan prever el advenimiento de códigos de los que se habrá de ocupar, cuando aún no se advierte su presencia (como aclararemos en C.6.III. y como ya se dijo en C.3.III.A).

II.6. Recordemos lo que se dijo en A.l.IV.l. Un código (o un sistema) es una estructura y *una estructura es un sistema de relaciones individualizado por medio de sucesivas simplificaciones con una intención operativa y desde un punto de vista determinado.* Por lo tanto, un código general de la situación con la que se enfrenta el arquitecto es válido desde el punto de vista de las operaciones que ha decidido emprender, y *no de otras.*

Se puede intentar reestructurar el trazado urbano de una ciudad, o la forma de un territorio, desde el punto de vista de la perceptibilidad inmediata de algunas configuraciones [cfr. Lynch, 1966] y la obra del arquitecto puede seguir unas reglas fijadas por un código de reconocimiento y de orientación (que se basa en investigaciones perceptivas, reacciones estadísticas, exigencias del comercio y de la circulación, curvas de tensión o de relajamiento establecidas por los médicos): pero la obra sigue siendo válida y comunicable solamente desde aquel punto de vista. El día que convenga integrarla en otro sistema de funciones sociales, será preciso reducir el código de reconocimiento a otros códigos en juego, refiriéndolos todos a un código de base, común a todos, sobre el que se deberían elaborar las nuevas soluciones arquitectónicas.

II.7. Así pues, el arquitecto se ve obligado continuamente a ser algo distinto, para construir. Ha de convertirse en sociólogo, político, psicológico, antropólogo, semiótico... Y la situación no cambia si lo hace trabajando en equipo, es decir, haciendo trabajar con él a sociólogos, antropólogos, políticos, semióticos (de una manera más adecuada). Obligado a descubrir formas que constituyan sistemas de exigencias *sobre los cuales no tiene poder;* obligado a articular un lenguaje, la arquitectura, que siempre ha de decir algo distinto de sí mismo (lo que no sucede en la lengua verbal, que a nivel estético puede hablar de sus propias formas; ni en la pintura, que como

pintura abstracta puede pintar sus propias leyes; y menos aún en la música que solamente organiza relaciones sintácticas internas de su propio sistema), el arquitecto está condenado, por la misma naturaleza de su trabajo, a ser con toda seguridad la única y última figura humanística de la sociedad contemporánea; *obligado a pensar la totalidad* precisamente en la medida en que es un técnico sectorial, especializado, dedicado a operaciones específicas y no a hacer declaraciones metafísicas.

III. Conclusión

III.1. Lo que hemos dicho podría inducirnos a pensar que la arquitectura se limita a inventar «palabras» para significar funciones que ni tan siquiera le corresponde establecer.

O bien podría inducirnos a pensar lo contrario: que la arquitectura una vez que ha individualizado fuera de ella el sistema de las funciones que ha de promover y denotar, poniendo en marcha su sistema de estímulos-significantes, obligará a los hombres a vivir definitivamente de una manera distinta y dictará sus leyes a los acontecimientos.

Son dos equívocos opuestos que conducen a dos falsificaciones de la noción de arquitecto. En el primer caso, el arquitecto no debería hacer otra cosa que obedecer las decisiones sociológicas y «políticas» de quienes deciden en su lugar y no tendría otra cosa que hacer que suministrar las «palabras» adecuadas para decir «cosas» que no le conciernen y sobre las cuales no tiene poder de decisión.

En el segundo caso, el arquitecto (y ya sabemos hasta qué punto ha dominado esta ilusión en la arquitectura contemporánea) se considera un demiurgo, un artífice de la historia.

La respuesta a los dos equívocos estaba ya en la conclusión a que habíamos llegado en C.3.III.4.: *el arquitecto debe proyectar funciones primarias variables y funciones secundarias abiertas.*

III.2. El problema se hace más claro si nos referimos a un ejemplo ilustre: Brasilia.

Nacida en circunstancias extremadamente favorables para la proyección arquitectónica, es decir, por decisión política, de la nada,

sin estar sometida a determinaciones de ninguna clase, Brasilia pudo ser concebida como una ciudad que constituiría un nuevo sistema de vida y, a la vez, un mensaje connotativo complejo, capaz de comunicar ideales de vida democrática, de pionerismo en el interior de un país inexplorado, de autoidentificación triunfal de un país joven que aún busca su fisonomía propia.

Brasilia había de ser una ciudad de iguales, la ciudad del futuro.

Diseñada en forma de avión (o de pájaro) que despliega sus alas sobre la meseta que la cobija, en su cuerpo central se le atribuían funciones primarias muy reducidas, en relación con las funciones secundarias: al albergar solamente edificios públicos, el cuerpo central debía connotar ante todo valores simbólicos, inspirados en la voluntad de identificación con el joven Brasil. En cambio, las dos alas laterales, dedicadas a viviendas, habían de permitir el prevalecimiento de las funciones primarias sobre las secundarias. Unos grandes bloques de edificios de viviendas o unidades de habitación, las *supercuadras,* de inspiración lecorbusieriana, habían de facilitar que el ministro y el ujier (Brasilia es una ciudad burocrática) vivieran uno al lado del otro, se sirvieran de los mismos servicios que cada unidad y cada bloque de cuatro unidades suministra a sus habitantes, desde la iglesia al supermercado, la escuela, el club para el tiempo libre, el hospital o el puesto de policía.

En torno a estos bloques, las calles de Brasilia en las que, como quería Le Corbusier, se eliminaron los cruces mediante circunvalaciones en forma de hoja de trébol.

Así pues, los arquitectos habían estudiado correctamente los sistemas de funciones que podían exigirse en una ciudad modelo para el futuro. Habían acumulado datos biológicos, sociológicos, políticos, estéticos, condiciones de reconocibililidad, orientación, leyes de circulación, etc., los habían traducido en códigos arquitectónicos inventando sistemas de significantes oportunamente relacionados con las formas tradicionales (suficientemente redundantes), para poder articular posibilidades inéditas, moderadamente informativas. Se insertaron símbolos «arquetípicos» (pájaro, obelisco) en contextos de imágenes nuevas (pilones, hojas de trébol); la catedral, construida al margen de los esquemas típicos, quedaba relacionada con una codificación iconográfica arcaica (la flor, los pétalos que se abren, la unión de las manos en la oración y además —y ésta era la intención— el haz como símbolo de la unión entre los distintos estados).

III.3. Pero los arquitectos habían cometido los dos errores que hemos enunciado al comienzo del párrafo: aceptaron sin más las funciones que se habían identificado en la prospección sociológico-política y las denotaron y connotaron de la manera más adecuada; y pensaron que, por el mero hecho de estar construida de aquel modo, Brasilia sometería la historia a sus finalidades propias.

En cambio, frente a la *estructura* de Brasilia, los *acontecimientos* han actuado de una manera autónoma; y al cambiar, han creado otros contextos histórico-sociológicos, han dejado marchitar algunas de las funciones previstas, imponiendo otras como más urgentes.

a) Los ciudadanos que habían de habitarla eran superiores en número a los previstos. Por ello, en las afueras de la ciudad ha surgido el Núcleo Bandeirante, una *favela* triste, un *slum* inmenso lleno de barracas, bares, locales de mala reputación, focos de prostitución.

b) Las super-manzanas del sur fueron construidas antes y mejor que las del norte; estas últimas se levantaron de prisa, y aunque recientes, presentan síntomas de vetustez. Por ello, los altos funcionarios habitan todos en el sector sur.

c) El índice de inmigración ha superado los cálculos previstos, y en Brasilia ciudad no caben todas las personas que trabajan en ella. Por ello han surgido las ciudades satélites que han duplicado la población en muy pocos años.

d) Los grandes representantes de las industrias y empresas privadas no pueden alojarse en las *supercuadras* y menos en las ciudades satélites, y ocupan ahora unas avenidas que han surgido paralelas a las *supercuadras,* compuestas de pequeñas villas, en las que evidentemente se mantiene la *privacy* de sus habitantes a costa de la sociabilidad, la comunidad de la *supercuadra.*

e) En los márgenes de la ciudad se han construido unas extensiones inmensas de pequeñas casitas para alojar a otros habitantes, en las que los mismos ocupantes de los *slums* prefieren no vivir por temor al acuartelamiento.

f) La eliminación de los cruces ha prolongado extra-ordinariamente el curso de las calles, que ahora solamente pueden utilizar los que tienen automóvil. La vida de relaciones es bastante difícil por las distancias entre las *supercuadras,* lo que acentúa las diferencias de localización.

Así, como demuestran los estudios de prosémica, la disposición espacial se ha convertido en hecho comunicativo y —más que en otras ciudades— el *status* de un individuo se comunica por medio del lugar en que está y del que difícilmente se puede mover.

III.4. En conclusión, Brasilia se ha convertido en una imagen de las diferencias sociales, en lugar de ser la ciudad socialista que tenía que ser. Las funciones primarias se han convertido en secundarias y éstas han cambiado de significado; la ideología comunitaria, que debía reconocerse en el conjunto urbanístico y en el aspecto de los edificios ha cedido ante otras visiones de la vida asociada. Y todo ello *sin que el arquitecto se haya equivocado respecto al proyecto inicial.* Sólo que el proyecto inicial se apoyaba en un sistema de relaciones sociales asumido y aceptado como definitivo una vez por todas, y los acontecimientos —al cambiar— cambiaron las *circunstancias* en que tenía que hacerse la interpretación de los signos arquitectónicos, y con ellas *todo el significado de la ciudad como hecho comunicativo.* Entre el momento en que se concibieron las formas significantes y aquel en que fueron recibidas, había pasado un lapso de tiempo suficiente para cambiar todo el contexto social e histórico. *Y ninguna forma creada por los arquitectos hubiera podido impedir que los acontecimientos evolucionaran de otra manera;* así pues, al inventar formas que respondían a las exigencias formuladas por el sociólogo y el político, *el arquitecto se había situado en una posición de servicio pasivo.*

A diferencia del sociólogo y del político —que trabajan para cambiar el mundo, aunque en el ámbito de un período de tiempo controlable— el arquitecto no ha de cambiar él sólo el mundo, y sí debe prever las variaciones de los acontecimientos que se han de producir en torno a su obra propia, en un período de tiempo que no se puede controlar.

Formulando la exigencia de una manera paradójica y en teoría, Brasilia hubiera podido ser una ciudad del futuro si se hubiera construido sobre ruedas o con elementos prefabricados desmontables, o con formas y orientaciones suficientemente dúctiles para asumir significados distintos ante la nueva situación: pero fue construida como un monumento más perenne que el bronze y está sufriendo lentamente la misma suerte que los monumentos del pasado, que la historia ha de revestir con nuevos significados, y que los acontecimientos modifican, cuando lo que se quería era lo contrario.

III.5. *Desde el momento en que busca los elementos del código de la arquitectura fuera de la arquitectura, el arquitecto ha de saber configurar sus formas significantes de manera que puedan enfrentarse con otros códigos de lectura.* Porque la situación histórica en que se apoya para individualizar el código es más transitoria que las formas significantes que este código le inspira. Por lo tanto, el arquitecto ha de recibir orientaciones del sociólogo, del fisiólogo, del político, del antropólogo, pero al disponer las formas que corresponden a las exigencias de aquéllos, ha de prever también el fracaso de sus predicciones y el error de sus investigaciones. Y sobre todo ha de saber que su obligación es la de anticipar y acoger, pero no promover, los movimientos de la historia.

El acto de comunicar por medio de la arquitectura participa en la modificación de las circunstancias, *pero no es la única forma de la praxis.*

SECCIÓN D
LA ESTRUCTURA AUSENTE

LOS FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN SEMIÓTICA

1. Estructura y estructuralismo

En las precedentes secciones de este libro, para definir tanto el sistema como el código hemos utilizado una serie de nociones, como la de oposición y posición en el sistema, que implicaban el concepto de «estructura». La idea de estructura nos ha sido útil, tanto para definir los códigos como para la propia forma de los mensajes.

Hemos de decir que si la idea de estructura nos ha servido para unificar una gama de fenómenos extremadamente variada, realmente ha sido un instrumento muy útil. Pero a esta afirmación cabe oponer dos objeciones: *a)* el «estructuralismo» como método explícito, o la utilización implícita de la noción de «estructura», actualmente interesan a demasiadas disciplinas y por ello, fatalmente adquieren un aspecto de «corriente de pensamiento» o incluso de «visión del mundo»; no podemos ignorar que el estructuralismo en este momento *también* es una filosofía, cuando no una mística o incluso una religión. Por lo tanto, es preciso abordar el problema del fundamento epistemológico del método. *b)* Incluso cuando se niega a fundamentar «filosóficamente» el concepto de estructura, el estudioso que lo utiliza ya *se mueve* dentro de una filosofía: admitir la estructura como instrumento operativo y negarle la dignidad de categoría filosófica ya significa una opción epistemológica. Salvo en el caso de que esta opción sea inconsciente, y por ello, sea necesario hacerla explícita. Si no se obra así, al rechazar hacer una buena filosofía, se hace mala filosofía. La buena filosofía es aquella que sabe que lo es, la mala es aquella que se presenta como objetividad científica, o que actúa como presupuesto implícito del razonamiento científico.

2. ¿Realidad ontológica o sistema operativo?

I. El modelo estructural como procedimiento operativo

I.1. De las primeras tentativas de las ciencias lingüísticas a las investigaciones de Lévi-Strauss sobre los sistemas de parentesco, el modelo estructural interviene siempre para reducir las experiencias heterogéneas a un razonamiento homogéneo. En este sentido, el modelo se propone como *procedimiento operativo,* como la única manera posible de reducir a un razonamiento homogéneo la experiencia viva de los objetos distintos. Por ello es una elaboración metalingüística que nos permite hablar de fenómenos de otro orden en términos de sistemas de signos.

En este caso, la noción de modelo estructural no implica ninguna afirmación de carácter ontológico. La regla del estudioso que emplea modelos en sus investigaciones en este caso debería ser aquella de Bridgman: el modelo es un instrumento del pensamiento útil e inevitable, por cuanto nos permite pensar en cosas que no nos son familiares en términos de cosas que nos son familiares [Bridgman, 1927, cap. 11].

Para la corriente «metodológica» del estructuralismo, este punto parece fuera de discusión:

"Como *lingüística estructural* se ha de considerar un conjunto de investigaciones que se apoyan en una *hipótesis,* según la cual es *científicamente válido* describir el lenguaje como si fuera una estructura, en el sentido que antes hemos adoptado para este término... Insistamos una vez más... en el carácter hipotético de la lingüística estructural... Toda descripción científica presupone que el objeto de la descripción se concibe como una estructura (y por ello, que *se analice* por medio de un método estructural que permita reconocer las relaciones entre las panes que lo constituyen), o como formando parte de una estructura (y por ello, que *se sintetice* con otros objetos con los que guarda unas relaciones que hacen posible establecer y reconocer un objeto más extenso del que estos objetos y el objeto considerado son partes)... Quizá pueda objetarse que, de esta manera, la adopción de un método estructural no viene impuesta por el objeto de la investigación, sino que es elegida arbitrariamente por el investigador. Con ello, llegamos una vez más al

viejo problema tan debatido en el Medioevo, de saber si las nociones (conceptos o clases) que surgen del análisis resultan de la misma naturaleza del objeto *(realismo)* o resultan del método *(nominalismo).* Evidentemente, este problema es de orden epistemológico y escapa a los límites de la presente relación, así como a la competencia del lingüista en cuanto a tal." [Hjelmslev, 1957, pág. 100.]

En otros términos, para utilizar correctamente los modelos estructurales no es necesario creer que su elección está determinada por el objeto, sino que es suficiente saber que ha sido elegida por el método[46]. El método *científicamente legítimo* se confunde con el método *empíricamente adecuado.* Si al investigador le va mejor pensar que está descubriendo constantes estructurales comunes a todas las lenguas (y todos los fenómenos, añadiríamos nosotros), tanto mejor para él si esta opinión lo ayuda en la investigación. En el fondo, como afirma Bridgman, las probabilidades están siempre en favor de los que, al buscar las relaciones entre los fenómenos, están previamente convencidos de que éstas existen [1927, cap. 4].

I.2. Por otra parte, la tentación de individualizar estructuras homologas en hechos diversos —y considerarlas estables, «objetivas»— es muy fuerte (y más aún cuando se pasa del campo de todas las lenguas al de lodos los sistemas de comunicación, y de éste al de lodos los sistemas posibles considerados como sistemas de comunicación). El razonamiento pasa, de una manera incontrolable, del «corno si» al «si» y del «si» al «por lo tanto». En cierto modo, parece casi imposible pedir al investigador que vaya en busca de estructuras constantes, y a la vez obligarle a que no crea *nunca,* ni por un instante, en la ficción operativa que ha elegido. En el mejor de los casos, aunque comience con el mayor empirismo posible, acaba por convencerse de que ha descubierto alguna estructura precisa de la mente humana.

I.3. En Chomsky se puede observar este peligro, aunque está suficientemente dominado por el control crítico. El punto de partida

---

[46] "Ya se habrá observado que la hipótesis inicial no se pronuncia sobre la «naturaleza» del objeto estudiado. Se guarda muy bien de caer en una metafísica o en una filosofía del *Ding an sich" [Op. cit.,* pág. 22].

de Chomsky es racionalista y cartesiano por admisión explícita [Chomsky, 1965, 1966, 1968]; tiende a un ideal de lengua, a la manera de Humboldt, como «*underlying competence as a system of generative processes*», de gramática generativa como «*system of rules that can iterate to generate an indefinitely large number of structures*» [1965, A, 1.]. Las constantes que busca son constantes *formales* muy generales, que no intervienen para determinar los tipos de modelos estructurales que luego pueden aplicarse a las distintas lenguas. Pero en cambio, insiste en el hecho de que la elección de un modelo de gramática generativa en lugar de otro (y quizá también la misma idea básica de la investigación, de que *ha de* existir una gramática generativa) es hipotética, operativa, comprobable a través de la funcionalidad del modelo elegido. Y así, cuando opta por una filosofía racionalista (en el sentido clásico del término, fundada en la admisión de los «universales» del lenguaje, en el reconocimiento de predisposiciones innatas de la mente de toda persona que habla) nos recuerda que «*A general linguistic theory of the sort roughly described earlier... must therefore be regarded as a* <*spedfic hypothesis*>(el entrecomillado es nuestro), *of an essential rationalista cast, as to the nature of mental structures and processes*» [1965 A.pag. 53].

En cierto modo, el racionalista Chomsky, educado en el empirismo propio de la investigación científica moderna, parece elegir precisamente el fondo filosófico Como estímulo imaginativo y como apoyo psicológico; y su investigación (como sucedía con Hjelmslev) puede ser válida incluso para quienes no comparten las opciones filosóficas de fondo. De la misma manera que puede no compartirse la hipótesis —que ya es filosófica— de Jakobson, según la cual todo el universo de la comunicación está regido por-un principio dicotómico (que volvemos a encontrar en el binarismo de los rasgos distintivos del lingüista y en el binarismo de la teoría de la información), y a pesar de ello, reconocer que el retículo binario resulta muy eficaz para hablar de todos los sistemas comunicativos y reducirlos a estructuras homologas.

En cierto sentido, nos podríamos preguntar si existen actitudes verdaderamente científicas que no hayan pasado por estos riesgos epistemológicos y que no nos inclinen a la cautela en la adopción de la hipótesis, desechando la respuesta filosófica simple, tanto más grave y paralizante si se da como punto de partida. La lectura de ciertos textos

de Lévi-Strauss puede acabar de convencernos de que lo que hemos intentado explicar hasta aquí dista mucho de ser una cosa simple.

II. La. metodología de Lévi-Strauss: del modelo operativo a la estructura objetiva.

II.1. En el texto ejemplar que es el discurso en el Collège de France, Lévi-Strauss nos permite en cierta manera deducir un estructuralismo ontológico de los principios del estructuralismo metodológico. En una sociedad primitiva las diferentes técnicas, que consideradas aisladamente podrían parecer simples datos, situadas en el inventario general de la sociedad se nos muestran como el equivalente de una serie de selecciones significativas. En este sentido, un hacha de piedra se convierte en signo. En el contexto en que se inserta ocupa el lugar del utensilio distinto que en otra sociedad serviría para el mismo fin (como puede verse, también aquí el significado es *posicional* y *diferencial).* Considerando la naturaleza simbólica de su objeto, la antropología ha de saber describir sistemas de signos, y describirlos según modelos estructurales. Encuentra sus experiencias ya *preparadas (dadas),* y precisamente por ello, ingobernables; por lo tanto, las ha de sustituir por modelos, «*c'est à dire, des systèmes de symboles qui sauvegardent les propriétés caractéristiques de l'expérience, mais qu'à différence de l'expérience, nous avons le pouvoir de manipuler*». La mente del investigador, que se ha dejado manipular por la experiencia, se convierte en el teatro de *operaciones mentales* que transforman la experiencia en modelo, haciendo posibles otras operaciones mentales.

Por lo tanto, la estructura no pertenece al orden de la observación empírica: *«elle se situe au delà».* Y —como ya se ha dicho— es un sistema regido por una cohesión interna. Si examinamos un sistema aislado, no podemos descubrir esta cohesión. Solamente se revela en el *estudio de las transformaciones* gracias a las cuales se descubren propiedades similares en sistemas aparentemente distintos.

Pero para que estas transformaciones sean posibles (la transposición de modelos de un sistema a otro) se necesita una garantía para la operación, garantía que facilita la elaboración de un *sistema de sistemas.* En otros términos, si existe un sistema de reglas que permite la

articulación de los intercambios de parentesco como modos de la comunicación (código del parentesco), ha de existir un sistema de reglas que prescriba la equivalencia entre el signo lingüístico y el signo del parentesco, estableciendo su equivalencia formal, el mismo valor posicional de los signos, término por término. Este sistema será el que, para usar un término que no utiliza nuestro autor, llamaremos *metacódigo,* en el sentido de que es un código que permite definir y nombrar otros códigos subyacentes.

II.2. El problema que se plantea inmediatamente Lévi-Strauss es el siguiente: ¿estas reglas (las de los códigos y las de los metacódigos) son «universales»? Y si lo son, ¿cómo se ha de entender esta «universalidad»? ¿Se trata de reglas que, una vez puestas, son *útiles* para explicar diferentes fenómenos, o son realidades *ocultas* en cada uno de los fenómenos estudiados? En el texto que estamos examinando la respuesta de Lévi-Strauss está impregnada del máximo rigor operativo: estas estructuras son universales en el sentido de que la misión del antropólogo es exactamente la de elaborar transformaciones cada vez más complejas con cuyos modelos se puedan explicar los fenómenos más disformes (reduciendo, por ejemplo, a un solo modelo la sociedad primitiva y la sociedad contemporánea). Esta operación es una operación de laboratorio, una construcción de la inteligencia investigadora: a falta de una *verdad de hecho* tenemos una *verdad de razón.*[47]

La conclusión es impecable, y es lo mínimo que se puede pedir a un científico en cuanto rigor. Pero he aquí que inmediatamente aparece el filósofo junto al científico: si demostramos —*operativamente*— cómo funciona la aplicación de códigos invariables a fenómenos variados, ¿no será posible, demostrar por deducción inmediata, la existencia de mecanismos universales del pensamiento, y como consecuencia, la universalidad de la naturaleza humana?

Es cierto que la sospecha se corrige con un gesto de conciencia metodológica: «Acaso no volvemos las espaldas a esta naturaleza

[47] "En sustancia, no haremos otra cosa que elaborar un lenguaje, cuyos únicos méritos consistirían en la coherencia, como en todo lenguaje, y en el manifestar por medio de un pequeño número de reglas una serie de fenómenos considerados hasta entonces como muy diversos. A falta de una verdad de hecho inaccesible, habremos llegado a una verdad de razón" [Lévi-Strauss, I960].

humana cuando, para individualizar nuestros invariables, sustituimos los datos de la experiencia por modelos, con los que nos entregamos a operaciones abstractas, como el especialista en álgebra hace con sus ecuaciones?». Pero, refiriéndose a Durkheim y a Mauss, Lévi-Strauss recuerda en seguida que únicamente la retirada hacia lo abstracto puede permitir la elaboración de una lógica común a todas las experiencias, el descubrimiento de una «oscura psicología» bajo la realidad social, algo «común a todos los hombres».[48]

Aquí ya hay un paso de la concepción operativa a una *concepción substancialista:* los modelos, elaborados *como* universales, funcionan universalmente, *por lo tanto,* reflejan una *substancia universal* que los garantiza. Se puede contestar que los modelos funcionan universalmente porque han sido construidos para funcionar universalmente. Este es el máximo de «verdad» al que puede llegar el metodólogo. Es indudable que unas determinadas constantes subyacentes permiten el funcionamiento (y las sospechas sobre estas constantes han de ser una fecunda causa de curiosidad para el investigador). Pero, ¿qué es lo que nos permite afirmar que *lo que permite el funcionamiento del modelo tiene la misma forma que el modelo?*

II.3. Ya se ve bien claro a dónde nos lleva esta última pregunta. El hecho de que «algo» permita a *este* modelo que funcione y lo justifique, no excluye el que el mismo «algo» permita el funcionamiento de otros (y muy distintos) modelos. En cambio, si el «algo» tiene la misma forma del modelo, en tal caso el modelo propuesto agota la realidad descrita y ya no es preciso intentar otras aproximaciones.

Es injusto decir que Lévi-Strauss salta fácilmente de una afirmación a otra, pero es exacto decir que *a fin de cuentas,* acaba saltando.

Una familia es la ejecución individual, un mensaje, del código que es el sistema de parentesco en una tribu determinada; pero este código a su vez se convierte en mensaje de aquel código más general que es el sistema de parentesco de todas las tribus. Este código no será otra cosa que una ejecución particular del código subyacente con base en el cual se pueden considerar homólogos (inspirados en la misma ley

[48] *Ibidem.* Y, citando a Mauss: "Los hombres comunican por medio de símbolos... pero pueden tener estos símbolos y comunicar a través de ellos, solamente porque tienen los mismos instintos".

estructural) el código del parentesco, el de las lenguas, el de la cocina, el del mito, etc.

Llegados hasta aquí, podemos preguntarnos cómo ha de ser el código que se elabora para explicar todos los demás códigos. Descartemos de momento la hipótesis de que se llegue a individualizar uno más profundo todavía (y como más adelante veremos, se impone un movimiento regresivo). Aceptemos la hipótesis de que el investigador tenga bastante con la explicación que ha descubierto y que le permite formalizar todos los fenómenos considerados hasta entonces. Este metacódigo a que ha llegado, ¿es el término donde se detiene la construcción de un modelo operativo o bien el descubrimiento de un principio combinatorio fundamental que rige todos los códigos, de un mecanismo elemental radicado en el funcionamiento de la mente humana, con lo que las mismas leyes naturales resultan ser constitutivas de las leyes culturales?

La contestación que Lévi-Strauss nos da reiteradamente es: todo mensaje puede interpretarse con arreglo a un código, y todo código se puede transformar en otro, porque todos hacen referencia a una Estructura de Estructuras, que se identifica con los mecanismos universales de la Mente, con el Espíritu o —si se quiere— con el Inconsciente. El tejido conectivo de toda investigación estructural es el mismo en todo comportamiento primitivo o civilizado: *es la presencia de un pensamiento objetivo.*

"Que se limite al examen de una sola sociedad o que se extienda a varias sociedades, es preciso llevar a fondo el análisis de los diferentes aspectos de la vida social, para llegar a un nivel en que sea posible el paso de un ámbito a otro; o lo que es lo mismo, elaborar una especie de código universal, capaz de expresar las propiedades comunes de las estructuras específicas captadas bajo cualquier aspecto.

"...Una vez operada esta reducción preliminar (la comparación de los sistemas de parentesco con los sistemas lingüísticos) el lingüista y el antropólogo podrán preguntarse si modalidades de comunicación distintas... pero tales que puedan ser observadas en la misma sociedad, pueden o no conectarse con estructuras inconscientes similares. En caso afirmativo, podemos estar seguros de que hemos llegado a una expresión verdaderamente fundamental." [1958, pág. 71.]

III. La filosofía de Lévi - Strauss: las leyes constantes del Espíritu

III.1. En este momento aparece en la escena de la reflexión estructural un personaje que ninguna metodología hubiera aceptado, porque pertenece al universo de la filosofía especulativa: el Espíritu Humano.

«No nos damos cuenta cabal de que la lengua y la cultura son dos modalidades paralelas de una actividad más fundamental: me refiero a este invitado que está entre nosotros, aunque nadie haya pensado en invitarle a nuestras discusiones, el *espíritu humano*» [1958, pág. 81].

En verdad, los modelos estructurales se nos han presentado como cómodas verdades de razón, útiles para hablar de una manera uniforme de fenómenos diversos. Pero, ¿qué es lo que fundamentaba la funcionalidad de estas verdades de razón? Evidentemente, una especie de isomorfismo entre las leyes del pensamiento investigativo y las de las conductas investigadas: «este principio nos conduce en una dirección opuesta a la del pragmatismo, del formalismo y del neopositivismo, ya que la afirmación de que la explicación más económica es también la que —entre todas las que consideramos— más se acerca a la verdad, en último extremo se basa en la identidad postulada entre las leyes del mundo y las del pensamiento» [1958, pág. 102].

Así pues, ¿qué quiere decir estudiar los mitos? Quiere decir individualizar un sistema de transformaciones de mito a mito que demuestre que en cada una de ellas se recorren algunos caminos fundamentales del pensamiento, lo sepan o no los constructores de mitos. Sea lo que fuere lo que los mitos pretenden narrar, siempre repiten la misma historia. Y esta historia es la exposición de las leyes del espíritu en que se basan. No son los hombres que piensan los mitos, sino que *los mitos se piensan en los hombres.* Mejor aún, en el juego de posibles transformaciones recíprocas, *los mitos se piensan entre ellos.*

"La estructura estratificada del mito... permite ver en él una matriz de significaciones ordenadas en líneas y en columnas en la que, sea cual fuere el punto en que se efectúa la lectura, cada plano se refiere a otro plano. Análogamente, cada matriz de significaciones remite a otra matriz, cada mito a otro mito. Y si preguntamos a qué significado último remiten todas estas significaciones recíprocas, que todas ellas juntas se han de referir a algo, la única respuesta que este libro sugiere es que los mitos significan el espíritu, el cual los elabora por medio del mundo del cual ellos mismos forman parte. Así, se pueden

generar simultáneamente ya los propios mitos, por obra del espíritu que los origina, ya —por medio de ellos— una imagen del mundo inscrita en la arquitectura del espíritu." [1964, pág. 346.]

III.2. Esta conclusión de *Le cru et le cuit* lleva a Lévi-Strauss a admitir algo que sus comentaristas más lúcidos le señalan [Derrida, 1966]: el universo de los mitos y del lenguaje es la escena de un *juego* que se desarrolla a espaldas del hombre y en el que no está implicado el hombre, más que como voz obediente que se presta a expresar una combinatoria que lo supera y lo anula como sujeto responsable. Pero, como veremos, incluso llegando al umbral de esta conclusión, Lévi-Strauss persiste en mantener en juego *dos opciones más* que, aunque parezcan complementarias a ésta, se oponen a ella. Por un lado, en tanto que revela una matriz combinatoria que permite todas las estructuras posibles, continúa manipulando las estructuras explicativas como modelos instrumentales. Por otro, continúa pensando en términos de subjetividad, aunque sea reduciendo esta subjetividad (más allá del juego aparente de los intercambios subjetivos e históricos) a la determinación de un inconsciente *estructurado* que se piensa en los hombres. Una especie de matriz trascendental cuyas cualidades Paul Ricoeur [1963 A; 1963 B] había individualizado cuando había reprochado a Lévi-Strauss la construcción de un kantismo sin sujeto trascendental.[49] Lévi-Strauss contestó apelando a un inconsciente, a un depósito arquetípico distinto del de Jung, porque no era contenutista, sino formal. En esta aventura del pensamiento, en la que el pensamiento parecía casi temeroso en aceptar algunas admisiones últimas, el pensamiento de Lévi-Strauss continuaba dando vueltas en torno a una declaración no expresada.

III.3. Examinemos de nuevo las objeciones de Ricoeur: estamos ante las leyes de un pensamiento objetivo, de acuerdo; pero si éste no emana de un sujeto trascendental, y si no tiene las características de un inconsciente categórico y combinatorio, ¿qué es lo que es? ¿Homólogo a la naturaleza? ¿Un inconsciente personal? ¿La misma naturaleza? ¿Un inconsciente colectivo? La respuesta anticipada estaba en el

[49] La respuesta de Lévi-Strauss a Ricoeur está en *Le cru et le cuit,* en ta "Ouverture" [pág. 20].

prefacio que Lévi-Strauss redactó para la edición de los ensayos de Mauss [Lévi-Strauss. 1950].

"De hecho, ha sido la lingüística y particularmente la lingüística estructural, la que nos ha familiarizado con la idea de que los fenómenos fundamentales de la vida del espíritu, los que determinan y condicionan sus formas más generalizadas, se colocan en el plano de lo inconsciente". Estamos ante actividades que son *nuestras y de los demás,* "condiciones de todas las vidas mentales de todos los hombres de todos los tiempos".

Aquí Lévi-Strauss no nos dice solamente —como se limitaba a decir Saussure— , que la lengua es una función social que el sujeto registra pasivamente y ejercita sin darse cuenta. Saussure, al definir la lengua de esta manera, la consideraba como una especie de contrato, establecido por medio de unos actos de ejercicio del lenguaje y que ciertamente existía virtualmente en cada sujeto, pero gracias al depósito de la *práctica de la palabra.* Esta no es una afirmación de carácter metafísico, sino la aceptación metodológica de una naturaleza social del lenguaje, de cuyo origen no se preocupa (aterrorizado por la absurda idea de la busca de un Ur-Sprache) y cuya actividad inconsciente se explica por medio de la cristalización de una práctica continua, de un adiestramiento que es *culturización.* Lévi-Strauss en cambio, habla de condiciones *meta-históricas y meta-sociales.* Lo que él señala son las *raíces arquetípicas* de toda actividad estructurante. Lévi-Strauss intenta diferenciar estas condiciones universales del inconsciente colectivo de Jung [Lévi-Strauss, 1950]. Con todo, está tan convencido de que en la base de la estructuración de las relaciones sociales o de los hábitos lingüísticos hay una actividad inconsciente universal idéntica para todos los hombres (que permite al estructuralista constituir sistemas descriptivos isomorfos), que se inclina a considerarla como una especie de *necesidad* básica y determinante. Ante esta necesidad, las teorizaciones que cada pueblo hace de sus propias costumbres, parecen una especie de ideología (en el sentido negativo del término), una manifestación de la mala conciencia, una actividad superestructural con la que se «cubren», se ocultan las razones verdaderas que impulsan a actuar de una manera determinada.

III.4. Esto resulta bastante claro en el análisis que Lévi-Strauss hace del *Essai sur le don* de Marcel Mauss. ¿Qué es lo que impulsa a los maories a intercambiar regalos siguiendo un riguroso sistema de correspondencias? Mauss dice que es el *hau,* porque se lo han dicho los indígenas. Pero Lévi-Strauss corrige esta pretendida ingenuidad del etnólogo:

> "El *hau* no constituye la razón última del intercambio. Es la forma consciente bajo la cual los hombres de una sociedad determinada, en la que el problema tenía una importancia particular, han recogido una necesidad inconsciente, cuya razón última está en otro lugar... Después de individualizar la concepción indígena, era preciso someterla a una crítica objetiva, que permitiera alcanzar la realidad subyacente. Por ello, es mucho más probable que esta última resida en estructuras mentales inconscientes, que se pueden alcanzar por medio de las instituciones y, mejor aún, del lenguaje, más que por elaboraciones conscientes" *(ibíd.).*

Ante todo es preciso decir que la interpretación que hace Lévi-Strauss del estudio de Mauss sobre el regalo es muy persuasiva. Si la cultura es un continuo proceso de comunicación, es preciso ver este fenómeno de cultura (el regalo) como un sistema de relaciones semióticas. El conjunto de obligaciones que impone el regalo dado y recibido instituye un sistema de intercambios continuos que establece un determinado tipo de comunicación dentro del grupo social: cada regalo no es más que la ejecución (el mensaje) del código del intercambio que nos permite comprender el funcionamiento social del regalo.

Cuando el antropólogo ha descubierto una red estructural de este tipo (que indudablemente explica el fenómeno de la misma manera que ha explicado otros), ¿puede afirmar que ha puesto de relieve las estructuras mentales inconscientes? Este es el punto sutil en el que la conclusión científica se convierte en conclusión filosófica; lo que hace que el fragmento sea criticable es el hecho de que *no fuera necesario.* Desde el punto de vista de una investigación sobre la cultura como comunicación se han seleccionado algunos parámetros que hacen necesaria esta conclusión. Poder decir que se trataba de la única conclusión posible, del único punto de vista posible, es una afirmación metafísica. El científico ha de aceptar siempre el presupuesto de que el problema pudiera ser abordado desde otro ángulo de pertinencia (aunque no le interesen estos otros ángulos).

Si insistimos en el punto aparentemente «neurótico» (¿por qué insistir tanto y preocuparse por las conclusiones filosóficas inaceptables que un antropólogo extrae de unas conclusiones etnológicas aceptables?) es precisamente porque en este paso del método a la ontología se oculta una degeneración «ideológica» de la disciplina.

III.5. Desde principios de siglo hasta hoy, las ciencias antropológicas se han esforzado en superar progresivamente el etnocentrismo del investigador, para individualizar sistemas de pensamiento y de comportamiento distintos del modelo occidental, y a pesar de todo, funcionales en el ámbito de situaciones históricas y sociales distintas. Explicar un inconcebible sistema de intercambio de regalos, descubriendo la doctrina con la cual los nativos lo justifican, extiende nuestro conocimiento sobre los procesos mentales del hombre y nos permite extender la existencia de lógicas complementarias entre sí. La actividad de comparación estructural parece ser un método muy eficaz para reducir estas lógicas complementarias a modelos homogéneos, en aras de la comprensión, siempre que respeten (aunque subrayen los posibles isomorfismos) las diversidades de hecho. Pero con la operación de Lévi-Strauss se corre el riesgo de un regreso subrepticio al etnocentrismo. Rechazar la validez de la doctrina del *hau* para reducirla a la lógica *objetiva* del pensamiento universal, ¿no significa una vez más reducir el pensamiento *diverso* al pensamiento *único,* al modelo histórico del que parte el investigador?

Lévi-Strauss es demasiado agudo para no darse cuenta de ello; por tal motivo, asume la hipótesis y la rebate, precisamente en *Le cru et le cuit:*

"En realidad, si el fin último de la antropología es el de contribuir a un mejor conocimiento del pensamiento objetivado y de sus mecanismos, es lo mismo que, en definitiva, el pensamiento de los indígenas sudamericanos adquiera forma bajo la acción del mío o el mío bajo la acción del suyo. Lo que impone es que el espíritu humano, prescindiendo de sus medios ocasionales, manifieste una estructura cada vez más inteligible, a la vez que se desarrolla el procedimiento doblemente reflexivo de dos pensamientos que actúan uno sobre el otro y cada uno de los cuales pueda ser, a su vez, la mecha o la chispa en tonto a la cual surgirá una común iluminación. Y si ésta llega a revelar un tesoro, no serán precisos árbitros para hacer el reparto, ya que hemos comenzado por reconocer que la herencia es inalienable, y que ha de permanecer indivisa" [1964, pág. 21].

De esta manera Lévi-Strauss escapa al peligro del etnocentrismo: sea cual fuere el retículo interpretativo que el intérprete aplicara sobre la interpretación indígena, el retículo será tanto suyo como de los indígenas, puesto que el resultado de una clarificación que ha realizado el investigador en el sistema examinado, garantizado por el hecho de que los mecanismos de su pensamiento (en su límite) son los mismos que los del pensamiento indígena.

Pero si el proyecto es interesante, sus resultados son discutibles. He aquí cómo una acepción filosófica puede influir inmediatamente sobre el método de investigación: «El método se aplica de una manera tan rigurosa que, si debiera descubrirse algún error en las ecuaciones obtenidas, habría mayor probabilidad de atribuirlo a una laguna del conocimiento de las instituciones indígenas que a un error de cálculo» [1950].

¿Qué se quiere decir con esto? Es cierto que el investigador, antes que considerar equivocado el método, ha de comprobar los datos contradictorios para examinar si por casualidad están equivocados. Pero a la larga, tiene el deber de dudar también del método. *Si lo considera un método.* Pero, ¿y si se considera una lógica objetiva que refleja las leyes estructurales universales? En este caso tiene razón Lévi-Strauss, de la misma manera que tenía razón el filólogo medieval que, ante una discrepancia entre distintos trozos de las Sagradas Escrituras, o entre una página y otra de alguna *auctoritas,* daba por sentado o que no había entendido el texto o que se trataba de un error de transcripción. La única cosa que no puede admitirse —con el fundamento de una lógica estructural universal— es la posibilidad «real» de una contradicción.

Descubierta como inmóvil y eterna, en las mismas raíces de la Cultura, la Estructura se ha convertido —de instrumento que era— en Principio Hipostático, Las consecuencias de este hecho sobre el análisis etnológico ya se han visto: si un fenómeno nuevo no cabe en la red estructural, el fenómeno se ha de desechar, es falso. Lo mismo sucede cuando el estructuralismo ontológico pasa a examinar los fenómenos comunicativos en la cultura contemporánea. En el capítulo que sigue veremos cómo una noción dogmática de estructura dificulta el acceso a fenómenos que ponen en juego el desarrollo histórico y la desestructurización continua de estructuras que se consideraban inmutables.

3. Pensamiento estructural y pensamiento serial

I. Estructura y «serie»

I.1. En la «Ouverture» de *Le cru et le cuit* Claude Lévi-Strauss lleva a cabo una disección de las diferencias entre dos actitudes culturales, que él llama «pensamiento estructural» y «pensamiento serial». Cuando habla de pensamiento estructural se refiere a la posición filosófica implícita bajo el método de investigación estructuralista en las ciencias humanas. Cuando habla de pensamiento serial, se refiere a la filosofía implícita bajo la poética de la música pos-weberniana, y en particular la poética de Pierre Boulez [cfr. Boulez, 1966].

Esta contraposición es digna de ser tenida en cuenta por dos razones:

a) Ante todo, cuando Lévi-Strauss habla de pensamiento serial, el objeto de la polémica no es solamente la música sino —en general— toda la actitud de la vanguardia y del experimentalismo contemporáneo. De hecho, su critica del serialismo entronca con la crítica de la pintura abstracta e informal que ya formuló en sus *Entretiens* [Charbonnier, 1961] y, en definitiva, expresa la desconfianza de Lévi-Strauss hacia formas de arte que se proponen poner en crisis los sistemas de expectativas y los sistemas de formación tradicionales (apoyados en elementos que la actual cultura occidental considera, desde el fin del Medioevo hasta hoy, como arquetípicos y «naturales»).

b) En segundo lugar, hablando de «pensamiento estructural» y de «pensamiento serial», Lévi-Strauss deja entender que las dos actitudes no se han de considerar como simples decisiones metodológicas, sino como auténticas visiones del mundo. El análisis a fondo de este texto, por lo tanto, ha de sernos útil para comprender hacia qué dirección tiende la metodología estructuralista cuando se presenta como filosofía.

I.2. ¿Cuáles son los elementos del pensamiento serial? Demos la palabra a Boulez, citando el ensayo al que se refería también Lévi-Strauss:

> "La serie viene a ser una manera de pensar polivalente... Es una reacción total contra el pensamiento clásico, que pretende que la forma es, prácticamente, algo preexistente, y a la vez una morfología general. Aquí [en el pensamiento serial] no hay escalas constituidas, es decir, estructuras generales en las que se inserta un pensamiento particular; en cambio, el pensamiento del compositor, utilizando una metodología determinada, crea los objetos que precisa y la forma necesaria para organizados, cada vez que se ha de expresar. El pensamiento tonal clásico está fundado en un universo definitivo, a través de la gravitación y la atracción; en cambio el pensamiento serial se funda en un universo en expansión perpetua" [Boulez, 1966, pág. 297].

Sobre esta hipótesis de posibilidades orientadas, de una estimulación de experiencias elegidas, de puesta en duda de cualquier gramática establecida, se fundan las teorías de la *obra abierta* en la música en cualquier otra arte (y la teoría de la obra abierta no es otra cosa que una poética del pensamiento serial) [cfr. Eco, 1962].

El pensamiento serial, como producción de una obra abierta y polivalente: en la música como en la pintura, en la novela como en la poesía y el teatro. Pero la noción de obra abierta lleva consigo un problema: los instrumentos que el estructuralismo nos facilita para analizar una estructura, ¿pueden coexistir con las nociones de polivalencia y de serialidad? Es decir, ¿se puede pensar estructuralmente la serie? ¿Hay homogeneidad entre pensamiento estructural y pensamiento serial?

I.3. En su texto, Lévi-Strauss alude intencionalmente a *pensée structurale* y no a *pensée structurelle* (siendo así que el léxico francés le permite ambos usos). En un ensayo de Jean Pouillon se precisa este matiz semántico y nos ayuda a entender en qué sentido el problema de la obra abierta puede no tener nada que ver con la problemática estructuralista, a la vez que nos remite a un nivel ulterior.

En el ensayo citado, Jean Pouillon [Pouillon, 1966] asocia el adjetivo «structurel» a la configuración real que el análisis descubre en el objeto, y el adjetivo «structurale» a aquella ley de variabilidad de las realidades «structurelles», a aquella sintaxis general que permite

predicar homologías relacionables de objetos diversos. «Una relación es *structurelle* cuando se la considera en su papel determinante en el seno de una determinada organización; y la misma relación es *structurale* cuando se admite como susceptible de realizarse en modos diversos e igualmente determinantes en más de una organización». Así, pues, en este punto, la diferencia es clara: así como el pensamiento serial trabaja para producir realidades «structurelles» (y en consecuencia, «formas», obras singulares) abiertas, el pensamiento estructuralista trabaja sobre las realidades *structurales.* Se trata de dos ámbitos de investigación bastante diferentes, aunque en definitiva, los resultados del uno *se han* de traducir en términos del otro. Pero la asonancia superficial ha hecho que se consideraran las actividades *structurelles* de la vanguardia *tout court* como directamente vinculadas con la actividad de investigación «structurale» del estructuralismo. Hasta el extremo de que muchos han creído que el estructuralismo era una traducción metodológico-crítica de la actividad operativa de las vanguardias. Con frecuencia se trata solamente de un sofisma ingenuo: el estructuralismo es *una* metodología *de* vanguardia, por lo tanto es *la* metodología *de la* vanguardia.

El fin de estas páginas no es el de escindir el ámbito de los intereses estructuralistas del de las investigaciones artísticas de vanguardia, sino de escindir la responsabilidad mutua, poniendo de relieve el hecho de que están en juego dos niveles distintos de experiencia. Solamente cuando quede bien clara esta distinción, se podrá hablar de las posibilidades de un lenguaje común a ambos niveles.

Por otra parte, si el equívoco se ha producido, ha sido porque existían varios elementos que contribuían a acreditarlo; y justamente Lévi-Strauss, en las páginas citadas, recuerda que el pensamiento serial es una corriente de la cultura contemporánea que es tanto más importante distinguir del estructuralismo, por cuanto presenta muchos rasgos comunes con éste.

I.4. ¿Cuáles son los conceptos más importantes introducidos por los métodos estructuralistas, siguiendo la lección de las investigaciones lingüísticas —y en general, de una teoría de la comunicación?

a) La relación entre código y mensaje. Toda comunicación se realiza en la medida en que el mensaje se descodifica a base de un código preestablecido común al emisor y al destinatario.

b) La presencia de un eje de la selección y de un eje de la combinación (o del *paradigma* y del *sintagma).* En último análisis, la idea de la doble articulación de la lengua reposa sobre estos dos ejes.

c) La hipótesis de que cada código se basa en la existencia de códigos más elementales, y de que, de código en código, toda comunicación, en su mecánica elemental, puede reducirse, por transformaciones sucesivas, a un código único y *primario* (desde el punto de vista lógico y formal, a un *Ur-código* que constituye, únicamente él, la auténtica Estructura de toda comunicación.

Al contrario, ¿cuáles son los conceptos fundamentales de un pensamiento serial?

a) Cada mensaje pone en duda el código. Cada acto de hablar constituye una discusión sobre la lengua que lo genera. En su caso más extremo, cada mensaje propone su propio código, cada obra aparece como el fundamento lingüístico de sí misma, la discusión sobre su propia poética, la liberación de los ligámenes que pretendían determinarla antes que ella misma, la clave de su propia lectura [confróntese Eco, 1962].

b) La noción de polivalencia pone en crisis los ejes cartesianos, bidimensionales, de lo vertical y *lo horizontal, de la selección y de la combinación.* La serie, en cuanto "constelación", es un campo de posibilidades que genera selecciones múltiples. Se puede concebir una articulación de grandes cadenas sintagmáticas que se consideren como episodios de ulteriores articulaciones, respecto a las articulaciones tomadas como punto de partida. Tales son, por ejemplo, el "grupo" musical de Stockhausen; el conjunto matérico de la *action painting;* el elemento de lenguaje extraído de otro contexto e inserto como nuevo elemento de articulación en un razonamiento en el que solamente cuentan los significados que se desprenden del *assemblage,* no los significados primarios que constituían el elemento-sintagma natural.

c) En fin, si, con todo, es posible que una comunicación se apoye en un Ur-código que permite cualquier tipo de intercambio cultural, lo que es importante para el pensamiento serial es *individualizar códigos históricos y ponerlos a discusión para originar nuevas modalidades comunicativas.* El fin primario del pensamiento serial es hacer evolucionar históricamente los códigos y descubrir otros nuevos, y no retroceder progresivamente hasta el Código Generativo original (la Estructura). Por lo tanto, el pensamiento serial tiende a producir historia y no ha descubrir, por debajo de la historia, las abscisas intemporales de cualquier comunicación posible. En otras palabras, en tanto que el pensamiento estructural intenta *descubrir,* el pensamiento serial intenta *producir.*

Planteadas estas diferencias, nos resultarán más claras las objeciones que Lévi-Strauss formula al pensamiento serial y —desde su punto de vista— con cierta razón.

II. La crítica de Lévi-Strauss al arte contemporáneo

II.1. El razonamiento de Lévi-Strauss [1964, págs. 38-44] se inicia con una comparación entre pintura y lenguaje verbal:

> "La pintura merece llamarse lenguaje solamente en la medida en que como cualquier lenguaje, se compone de un código especial cuyos términos se generan por combinación de unidades menos numerosas y también dependientes de un código más general". Pero "en el lenguaje articulado el primer código no significante es medio y condición de significación para el segundo código, de manera que la misma significación está aislada en un solo plano. La dualidad se restablece en la poesía, que recoge el valor significante virtual del primer código para integrarlo en el segundo. En realidad, la poesía actúa sobre la significación intelectual de las palabras y de las construcciones sintácticas y a la vez sobre las propiedades estéticas, términos en potencia de otro sistema que refuerza, modifica o contradice esta significación. Lo mismo sucede con la pintura, en la que las oposiciones de formas y colores se recogen como rasgos distintivos que dependen a la vez de otros sistemas: el de las significaciones intelectuales, heredadas de la experiencia común, resultante de la articulación y de la organización de la experiencia sensible en objetos; y el de los valores plásticos, que se convierte en significado sólo a condición de modular el otro y de integrarse en él...
>
> Se comprende así por qué la pintura abstracta y en general todas las escuelas que se proclaman "no figurativas" pierden el poder de significar: porque renuncian al primer nivel de articulación y pretenden contentarse con el segundo para subsistir".

Desarrollando esta objeción (que ya estaba presente en los *Entretiens,* y también en otro texto estructuralista sobre la música serial, un ensayo de Nicolás Ruwet [1959] contra Henri Pousseur), Lévi-Strauss se detiene en algunas afirmaciones bastante sutiles. También la pintura china parece reposar sobre formas que valen como elementos puramente sensibles de segunda articulación (hechos plásticos, de la misma manera que los fonemas se hacen auditivos al estar desprovistos de significado); pero en la pintura caligráfica china las unidades aparentemente de segunda articulación reposan en una articulación preexistente, la de un sistema de signos dotados de

significados precisos, que en la articulación plástica no se anulan completamente.

Pero el ejemplo de la pintura caligráfica es útil para trasladar el razonamiento de la pintura informal a la música: en realidad, la música, en su existencia puramente sonora, remite a un sistema de primera articulación creado por la cultura, es decir, al sistema de sonidos musicales.

II.2. Naturalmente, esta comparación obliga a Lévi-Strauss a pronunciarse sobre un punto fundamental que constituye la clave de toda la argumentación sucesiva:

"Este punto es capital, porque el pensamiento musical contemporáneo rechaza de una manera formal y tácita, la hipótesis de un fundamento natural que justifique objetivamente el sistema de relaciones estipuladas entre las notas de la escala. Estas se definirían —siguiendo la significativa fórmula de Schoenberg— por el conjunto de las relaciones que transcurren entre los sonidos. Con todo, las enseñanzas de la lingüística estructural nos deberían permitir superar esta falsa antinomia entre el objetivismo de Rameau y el convencionalismo de los modernos. Después de la descomposición que toda escala opera en el continuum sonoro, aparecen relaciones jerárquicas entre los sonidos. Estas relaciones no están impuestas por la naturaleza, ya que las propiedades físicas de cualquier escala musical exceden considerablemente por su número y complejidad de las que cualquier sistema serial pueda constituir para establecer sus rasgos pertinentes. Pero continúa siendo cierto que junto a cualquier sistema fonológico, todo sistema tonal o modal (o incluso politonal o atonal) se basa en propiedades fisiológicas y físicas; y de todas, en número probablemente ilimitado, conserva algunas y aprovecha las oposiciones y las combinaciones a que se prestan para elaborar un código apto para discriminar las significaciones. Con el mismo título que la pintura, la música presupone una organización natural de la experiencia sensible, aunque ello no equivale a decir que la soporta".

II.3. Llegados a este punto, Lévi-Strauss se ve obligado a definir la diferencia entre música concreta y música serial. El caso de la música concreta es sencillamente paradójico: si conservara un valor representativo para los ruidos que emplea, dispondría de unidades de primera articulación con las que trabajar; pero dado que tiende a desnaturalizar los ruidos para hacer de ellos pseudo-sonidos, desaparece el nivel de primera articulación sobre el que podría elaborarse la segunda.

Al contrario, la música serial trabaja con sonidos y con una gramática y una sintaxis definidas que la ponen en la vía tradicional de la música clásica. Pero no escapa a algunas contradicciones que tiene en común con la pintura informal o la música concreta.

El pensamiento serial crea cada vez los objetos que precisa y la forma necesaria para organizados. En otros términos, renuncia a las relaciones que constituyen los sonidos de la gama tonal y que, como sugiere Lévi-Strauss, corresponden a las palabras, a los monemas, al nivel de primera articulación típico de cualquier lengua que pretenda comunicar.

Y en este sentido, la música serial le parece que se encamina hacia la herejía del siglo (precisamente del siglo porque, como se ha visto, la discusión sobre el pensamiento serial pone en entredicho todo el arte contemporáneo): es decir, la de «querer construir un sistema de signos sobre un único nivel de articulación»...

"Los defensores de la doctrina serial responderán que renuncian al primer nivel para sustituirlo por el segundo, aunque compensando esta pérdida con la invención de un tercer nivel al que se confía la función, una vez cumplida la del segundo. Por ello siempre existen dos niveles. Después de la era de la monodia y de la polifonía, la música serial debe señalar el inicio de una "polifonía de polifonías"; ésta tendería a añadir, a una lectura horizontal y a otra vertical, una lectura "oblicua". A pesar de su coherencia lógica este argumento olvida lo esencial: en todo lenguaje, la primera articulación no es móvil, salvo en casos muy limitados. Y sobre todo, no se puede permutar, por cuanto las respectivas funciones de las dos articulaciones no pueden definirse en abstracto, una en relación con la otra. Los elementos que la segunda articulación promueve a una función significante de otro orden, se han de unir a esta segunda articulación, una vez dotados con las cualidades requeridas, es decir, con y para la significación. Ello es posible solamente porque estos elementos no se recogen únicamente de la naturaleza, sino que se organizan en sistema desde el primer nivel de articulación: hipótesis viciosa, a menos que se reconozca que este sistema engloba propiedades tales de un sistema natural que, para seres de naturaleza similar, instituye las condiciones a priori de la comunicación. En otros términos, el primer nivel consiste en relaciones reales pero inconscientes, relaciones que deben estos atributos al hecho de poder funcionar sin ser conocidos o interpretados correctamente".

II.4. Este fragmento extenso, que valía la pena releer entero, creo que contiene algunos sofismas. El primer argumento es: la música serial no es lenguaje porque es propio de todo lenguaje el presentar

dos articulaciones que no pueden sustituirse (es decir, que no se pueden elegir libremente, como se hace en la música serial, los parámetros de la composición; hay palabras, dotadas de significados, y fonemas; no existen otras soluciones posibles). Es evidente que el argumento también podría plantearse en estos otros términos: el lenguaje verbal solamente es una de tantas especies de lenguaje, puesto que los hay —y el lenguaje musical es uno de ellos— con sistemas de articulaciones distintos, más libres y que funcionan de otras maneras. Pierre Schaeffer, en su *Traité des objets musicaux,* da una respuesta indirecta aunque muy aguda, cuando observa que en la *Klangfarbenmelodie,* lo que en un sistema precedente era una variante facultativa, el timbre, puede ejercer la función de rasgo distintivo, de oposición significante [1966, págs. 300-303].

El segundo argumento es que la relación estrecha e inmodificable entre los dos niveles de articulación se basa en algunas constantes comunicativas, en formas a *priori* de la comunicación —lo que en otros lugares Lévi-Strauss llama *Esprit* y que en definitiva continúa siendo la Estructura como Meta-código. Ante esto, la única respuesta posible es que si es válida la idea reguladora de un Código de Códigos, no hay razón para identificarlo rápidamente con uno de sus mensajes históricos (el sistema de atracciones regido por el principio de tonalidad). Por lo tanto, surge la sospecha de que el estructuralista —que debería ser el administrador del metalenguaje capaz de hablar todos los lenguajes históricos vistos en su relatividad— sea el superviviente de un uso lingüístico histórico, incapaz de alejarse de sus propias costumbres comunicativas, que comete el grave error de confundir el lenguaje tradicional con el metalenguaje. Con lo que se produciría la confusión entre lenguaje objeto (y objeto «histórico») y metalenguaje, la última en que podía caer un teórico de la comunicación.

III. La posibilidad de estructuras comunicativas

III.1. Para comprender a fondo las páginas que hemos comentado conviene no olvidar la dirección opuesta que han seguido, por un lado, el estructuralismo lingüístico y etnológico, y por otro, la música contemporánea, y que ha llevado a ambos a plantearse el problema de la universalidad de las reglas de comunicación.

Durante siglos había triunfado el convencimiento ingenuo de la naturalidad del sistema tonal, basado en las mismas leyes de la percepción y en la estructura fisiológica del oído. Pero he aquí que en un momento dado, la música (y el problema se plantea igualmente en otros sectores del arte contemporáneo), gracias a un conocimiento histórico y etnográfico más refinado, descubre que las leyes de la tonalidad representaban convenciones culturales (y que otras culturas, distintas en el tiempo y en el espacio, habían concebido leyes distintas).

Al contrario, la lingüística y la etnología, después de descubrir que las lenguas y los sistemas de relaciones sociales diferían según los pueblos (tanto en el tiempo como en el espacio), han descubierto que bajo estas diferencias existían —o podían suponerse— unas estructuras constantes, unas articulaciones bastante simples y universales, capaces de originar estructuras más diferenciadas y complicadas.

Por ello, es natural que el pensamiento estructural se dirija hacia el reconocimiento de los «universales», en tanto que el pensamiento serial se dirige hacia la destrucción de cualquier pseudo-universal, reconocido no como *constante* sino como *histórico.*

Pero es preciso preguntarse si esta oposición de método implica una diferencia de perspectiva filosófica, o es el signo de dos intenciones operativas distintas entre las cuales se puede intentar una mediación.

III.2. Supongamos que el concepto de estructura universal de la comunicación sea simplemente una hipótesis de investigación. En tal caso es natural que el pensamiento serial, como *producción* de formas y no como *investigación* sobre sus características, no sea discutido por la investigación estructuralista —que implica pero que no ha sido invitado a desarrollar. Puede suceder que bajo cualquier modalidad comunicativa existan estructuras constantes, pero la técnica serial *(técnica* antes que pensamiento, técnica que puede implicar una visión del mundo, pero que no surge como filosofía) intenta construir nuevas realidades estructuradas, y no a descubrir las eternas razones estructurales.

III.3. Pero aceptemos los postulados del estructuralismo ontológico: las estructuras comunicativas puestas en evidencia por las investigaciones lingüísticas y etnológicas *existen realmente,* son comportamientos constantes e inmodificables de la mente humana, quizás modos de funcionamiento de un aparato cerebral cuyas estructuras son isomorfas con las de la realidad física. En tal caso, la investigación estructural ha de tender a poner de relieve las estructuras profundas, las más profundas, la Estructura *cuius nihil majus cogitari possit...* En tal caso, ¿por qué hemos de pensar que estas estructuras son las de la música tonal? ¿Por qué no ha de ser más conveniente para el científico preguntarse si no existen estructuras *más generales y* más profundas que comprenden y explican, junto con otros tipos de lógica musical, también a la música tonal? *¿Estructuras generativas más allá de cualquier gramática* (como la tonal) o de cualquier negación de la gramática (como la atonal), más allá de cualquier constitución selectiva que aísle, en el continuum de los ruidos, unos sonidos como rasgos pertinentes culturalizados?

Esta investigación correspondería exactamente a lo que se espera de una metodología estructural y podría explicar el paso histórico de las escalas griegas, orientales y medievales a la escala temperada, y de ésta a las gamas y a las constelaciones de la música post-weberniana. Y es fácil demostrar que tal investigación no necesitaría elaborar una sistema primario, como podría serlo el tonal, sino una especie de *mecanismo generativo* de todas las oposiciones sonoras posibles, en el mismo sentido de la gramática generativa de Chomsky.

III.4. En cambio, parece que para Lévi-Strauss la finalidad del pensamiento estructural sea la de oponer a una técnica serial —comprometida en *hacer historia,* en producir variaciones de la comunicación— unas estructuras preestablecidas. De esta manera, las estructuras *ya* existentes son asumidas como parámetro para juzgar los nuevos tipos de comunicación que precisamente nacen para negarlas.

III.5. Sin duda, estructuralismo y serialismo pueden encerrarse en dos visiones del mundo opuestas. Y en tal caso, se convierten en dos casos de falacia filosófica: uno es un caso de *fetichismo del código;* el otro, de *fetichismo del mensaje.*

No se pueden estudiar los mensajes «seriales» si no se elabora una semiótica de los códigos —como se ha intentado con la elaboración de la teoría del mensaje estético ambiguo. En este sentido, el método serial se presentará como la otra cara dialéctica del método estructural. El polo del devenir, opuesto al polo de la permanencia. La contribución que la semiótica del mensaje puede aportar a la semiótica del código. La tentativa para insertar el desarrollo diacrónico en una consideración sincrónica de las convenciones comunicativas. En este caso, la serie ya no será la negación de la estructura, sino la estructura que duda de sí misma y se reconoce como histórica. De esta manera, no se niega que pueda existir un último término de la investigación estructural, pero, en lugar de individualizarlo desde el comienzo se acepta como *hipótesis reguladora* de una investigación en marcha.

Por el lado opuesto, el método estructural también puede encerrarse en una visión del mundo. Sobre todo —como ya observábamos en B.2.4.— el estructuralismo corre el riesgo de comportarse como el que, con el mazo de cartas en la mano, cree que la única posibilidad combinatoria es la del bridge, y entra en crisis cuando tropieza con un fenómeno nuevo como el póquer. El cual es un código respecto a las infinitas partidas de póquer que se puedan jugar, pero es un mensaje (como lo es el bridge) respecto a la estructura combinatoria todavía no agotada que está constituida por el paquete de cartas de la baraja, con sus valores y sus colores.

En segundo lugar, una filosofía estructural individualiza los momentos en que el «Espíritu» sigue una norma, pero tiende a ocultar los momentos en que aquél viola la norma y propone otra. No es exacto decir que un método estructural no puede explicar los fenómenos diacrónicos. Pero es exacto decir que cuando el método estructural se convierte en filosofía es incapaz de explicar las variaciones históricas.

4. La estructura y la ausencia

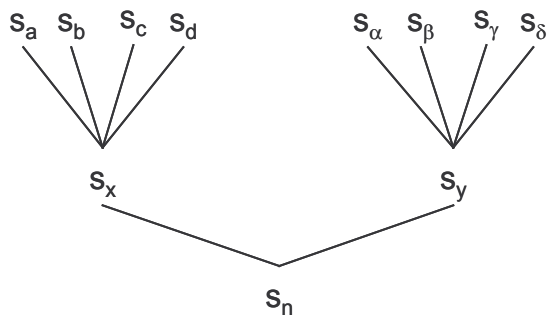
I. La autodestrucción ortológica de la estructura

I.1. Supongamos que hemos individualizado la estructura de una lengua (que llamaremos s_a). Luego, que hemos individualizado la estructura de las relaciones de parentesco en la comunidad que habla la lengua examinada. A esta estructura parental la llamaremos s_b. Y, por fin, supongamos que hemos individualizado la estructura que regula la organización espacial del poblado, que llamaremos s_c. Sin duda todas ellas son estructuras superficiales que pueden haber adquirido una forma homologa, por cuanto eran ejecuciones de una estructura subyacente más profunda, que llamaremos S_x.

El problema es el siguiente: si descubro un nuevo fenómeno cuya definición puede hacerse en los mismos términos que s_a, s_b, s_c, debo formular una cuarta estructura superficial s_d, de la que la estructura profunda S_x nos da las reglas de transformación en s_a, s_b, s_c. En cambio, si individualizo un fenómeno nuevo que puede ser explicado con los términos de un modelo s_δ, homólogo a unos eventuales modelos s_α, s_β, s_γ, éstos no podrán reducirse a S_x sino a un nuevo modelo S_y. Y por su parte, S_x y S_y a su vez serán manifestaciones superficiales de una estructura muy profunda S_n, siguiendo el esquema que reproducimos en la página siguiente.

Es evidente que éste solamente es el núcleo de una ramificación más vasta, gracias a la cual se puede descender a estructuras cada vez más profundas, *siempre que sea operativamente necesario.* Pero dejemos bien sentado que este método prevé dos principios fundamentales: *a)* la estructura S_n que individualizo como última, como la más profunda de la serie, solamente lo es en el punto en que han llegado mis conocimientos; una nueva investigación puede inducirme a destruirla como estructura profunda, código último, para identificarla como una de las tantas estructuras superficiales intermedias; *b)* la regresión de código a metacódigo solamente se efectúa en presencia de fenómenos nuevos que me obligan formular de nuevo los modelos explicativos;

sin la presencia de tales fenómenos no hay razón alguna (si no es como ejercicio lógico) de formular nuevos metacódigos posibles.



La formulación de nuevos metacódigos a nivel «emic» sin material «etic» que justifique su propuesta, es un ejercicio de la lógica combinatoria abstracta que sirve para producir instrumentos posibles para la explicación de la realidad, pero no necesariamente para explicar la realidad.

I.2. Con todo, el estructuralismo ontológico no está de acuerdo en este punto. Según éste, cada ejercicio abstracto de la lógica combinatoria suministra modelos «auténticos» de la realidad. ¿Por qué? Porque lo que era una cauta hipótesis operativa, de la que se partía, ha sido hipotizada como verdad filosófica: las operaciones del pensamiento reproducen las relaciones de la realidad, las leyes de la mente son isomerías con las leyes de la naturaleza.

Una vez ha hecho esta afirmación, el estructuralista ontológico (si ha descubierto un metacódigo S_x que explique las estructuras superficiales s_a, s_b, s_c) no tiene necesidad de esperar al descubrimiento de un nuevo orden de fenómenos para demostrar que $(s_\alpha, s_\beta, s_{\gamma,} s_\delta) \supset S_y$ por lo que $(S_x . S_y) \supset S_n$.El estructuralista ontológico puede deducir directamente S_n de S_x. Siempre y cuando quiera.

Para el estructuralista ontológico, en la naturaleza de S_x (como dato existente objetivamente no impuesto por el investigador) ha de haber un núcleo S_n —y quizás un núcleo más profundo aún, el germen de todos los códigos posibles, el Código de los Códigos, o mejor aún, el Ur-system que, presente en toda manifestación semiótica, reafirma su principio secreto. En otros términos, el estructuralista ontológico examina la Cultura para traducirla en términos de Natura Naturata en

cuyo núcleo individualiza, presente y operante (única y una vez para todas), la Natura Naturans.

I.3. Una operación de este género realiza Lévi-Strauss al final de *Le cru et le cuit,* en donde trata de individualizar, por debajo de cualquier mito posible, la estructura elemental del mito, la cual ha de ser (a priori) la misma estructura de cualquier actividad mental posible, y por lo tanto, la estructura del Espíritu. La función última de los mitos es la de «*signifier la signification*», la propia estructura opositiva y binaria de cualquier comunicación posible, la ley fundamental de toda vida mental. «*L'unique réponse que suggère ce livre est que les mythes signifient l'esprit, qui les élabore au moyen du monde dont il fait lui-même partie. Ainsi peuvent être simultanément engendrés, les mythes eux mêmes par l'esprit qui les cause, et par les mythes, una image du monde déjà inscrite dans l'architecture de l'esprit*» [pág. 347]. Como decíamos, el mito como Cultura es un fenómeno de Natura Naturata en el que se inscribe para siempre la imagen constitutiva de la Natura Naturans.

Una *oposición* que se regula por una *diferencia:* ésta es la estructura elemental de toda posible comunicación. El principio binario, de instrumento operativo sugerido por la lógica de los modelos cibernéticos, se convierte en Principio Filosófico.

I.4. Pero supongamos que en cualquier estructura superficial que hayamos elaborado se pueda individualizar la estructura más profunda, el Ur-system. Si éste es verdaderamente la Estructura de lo Real, es lógico que esté presente y visible en cualquier manifestación superficial suya. Esta asunción implica dos consecuencias filosóficas que vamos a demostrar: *a)* si existe el Ur-system, éste no puede ser ni un sistema ni una estructura; *b)* si a pesar de ello fuera un sistema estructurado no podría ser ni visible ni se podría individualizar. Por ello, la afirmación del Ur-system es válida filosóficamente con tal de que se niegue el método estructural como método de conocimiento de lo real. Si el método estructural se apoya en la existencia de un Ur-system, en tal caso lo real que se conoce en forma de estructura es una realidad falsa y la única Verdad no tiene nada que ver con los modelos estructurales. Los modelos estructurales son una máscara de la Verdad.

Quede claro que desde nuestro punto de vista, no tendríamos ninguna dificultad para aceptar una perspectiva como ésta; si sostenemos que los modelos estructurales son puras falsificaciones operativas, precisamente es porque creemos que la realidad es más rica y contradictoria de lo que indican los modelos estructurales. Pero hay maneras y maneras de hacer esta afirmación. Lo que quiere decir que hay filosofía y filosofía. Lo cual a su vez quiere decir que cada filosofía oculta una ideología. Se puede hacer esta afirmación entendiendo que, dado que la realidad es incognoscible, la única manera de conocerla es transformándola; en este sentido, los modelos estructurales son un instrumento de la *praxis.* Y se puede hacer esta afirmación entendiendo que, dado que la realidad es incognoscible, la misión del conocimiento es la de manipular sus falsificaciones para contemplar lo más cerca posible el Origen misterioso de esta realidad contradictoria que se nos escapa. En este sentido, los modelos estructurales son instrumentos de iniciación mística, para la contemplación de lo Absoluto. La primera elección implica que el conocimiento es válido en cuanto es operativo. La segunda implica que el conocimiento es válido en cuanto es contemplativo, de la misma manera que una teología negativa nos advierte la presencia de un Deus absconditus.

I.5. ¿Por qué al aceptar la idea de oposición binaria como principio metafísico nos vemos obligados a abolir la noción de estructura? Un principio de respuesta lo vemos en uno de los teóricos de la combinatoria universal, es decir, en Leibniz.

En un breve opúsculo con el título de *De organo sive arte magna cogitandi (ubi igitur de vera characteristica, cabbala vera, algebra arte combinatoria, lingua naturae, scriptura universali)* Leibniz nos recuerda que «el mayor remedio para la mente consiste en la posibilidad de descubrir unos pocos pensamientos de los cuales surgen otra infinidad de pensamientos, de la misma manera que de unos pocos números... se pueden derivar por orden todos los demás números». «Por cuanto sean infinitos los conceptos que se conciben, es posible que sean muy pocos los conceptos que se conciban por sí mismos.» Profundizando hacia estos conceptos elementales, Leibniz individualiza solamente dos: «Dios mismo, y además la nada, es decir, la privación: lo que se demuestra por una semejanza admirable.» ¿Y cuál ha sido esta

«semejanza admirable»? ¡La estructura del cálculo binario! Con lo que «con tan admirable método se expresan todos los números mediante la Unidad y la Nada». He aquí la raíz filosófica del cálculo binario, una dialéctica entre Dios y la Nada, entre la Presencia y la Ausencia. Hasta aquí Leibniz, que además de matemático era pensador metafísico, sin dudas ni fingimientos. A quienes mediten sobre las leyes de la combinatoria universal, Leibniz les plantea un problema metafísico y ontológico nada despreciable. La dialéctica de la presencia y de la ausencia, ¿puede considerarse como un puro mecanismo articulatorio o es un principio metafísico? Ante todo, examinemos cómo se puede entender esta dialéctica, tal como se configura en los maestros del estructuralismo lingüístico, más allá de cualquier hipóstasis metafísica.

I.6. En un sistema estructurado, cada elemento vale en cuanto *no es* el otro o los otros que al evocarlos, los excluye. El elemento fonemático no vale por la presencia de una substancia física de la expresión, sino por la valencia, en sí mismo vacía, que cumple en el sistema. Pero dado que el sentido surge, es preciso que uno de los términos de la oposición se presente y *esté.* Si no está, no se descubre ni siquiera la ausencia del otro. *La ausencia oposicional vale solamente en presencia de una presencia que la hace evidente.* La evidencia de la presencia se da precisamente por la substancia de la expresión. Lo que vale es lo que es «emic», pero lo «emic» se ha de presentar por medio de algo «etic». O mejor, el espacio vacío entre dos entidades que no están, solamente vale si los tres valores (sí, *no* y espacio entre ambos) subsisten en tensión. La ausencia de que habla el estructuralista concierne a dos hechos: *a)* no importa lo que haya en el lugar del *sí* o del *no,* sino que las unidades que recubren la valencia estén precisamente en tensión; *b)* una vez emitido el *sí* (o el *no)* la entidad emitida *significa,* por el hecho de que se apoya en la ausencia de la otra. Pero en definitiva, en esta mecánica de la oposición significativa, lo que cuenta es que se dé la posibilidad sistemática de que exista algo diferenciándose de algo que no existe. La ausencia estructuralista cuenta en cuanto *algo* no existe, y en su lugar aparece *alguna otra cosa.*

Dicho esto, el lingüista (o el semiótico en general) no tiene la obligación de preguntarse *qué es* esta «presencia» y esta «ausencia»; son modos de funcionamiento del pensamiento, o al menos, hipótesis sobre un posible modo de funcionamiento del pensamiento, y a nivel

«etic», son hechos *materiales.* Pero el filósofo —véase Leibniz— se inclina a preguntar si presencia o ausencia reflejan la presencia de Dios, con plenitud de ser, y la ausencia de Dios, como la Nada.

I.7. Una vez afirmado esto, es preciso preguntar si existe una unidad ulterior que unifique ambos términos de esta dialéctica.

Un teólogo no tendría dificultad en contestar: en el pensamiento divino no hay dialéctica entre presencia y ausencia. Dios, como plenitud del propio ser, es todo presencia. Precisamente por esto, en su comprensión no hay desarrollo y él no conoce el problema de la comunicación: todo lo real está presente a sus ojos como un relámpago (las inteligencias angélicas gozan hasta cierto punto de la misma facultad, leyendo todo el universo en la visión beatífica de Dios). ¿Por qué comunica el hombre? Precisamente porque no ve de una vez el Todo. Por esto hay cosas que *no sabe* y que se le han de *decir.* Su debilidad cognoscitiva hace que la comunicación se produzca en una alternativa de cosas sabidas y cosas no sabidas. ¿Y cómo se puede comunicar una cosa que se ha de saber? Haciéndola surgir sobre el fondo de lo que no se sabe, por diferencias y oposiciones. Y en tal caso —y la consecuencia es tan «necesaria» que el pensamiento occidental, de los místicos flamencos y alemanes hasta Heidegger, no ha podido dejar de seguirla— la comunicación no se produce porque lo sé todo, sino porque *no lo sé.* Y no porque *yo sea el todo* (como Dios) sino porque *yo no soy Dios.* Lo que me constituye como hombre es mi no ser Dios, el hallarme separado del ser, el no ser la plenitud del ser. El hombre ha de comunicar y pensar, y elaborar un acercamiento progresivo a la realidad, porque es defectuoso, porque le falta algo. Tiene una Carencia, una herida, una *béance,* un Vacío. Platón ya había vislumbrado esta situación con gran lucidez cuando elaboró la noción de *chorismos.* ¿Qué es *chorismos*? El diccionario lo traduce como «diferencia» o «separación». Es una diferencia de espacio, de lugar *(chora).* En el sentido de que entre el ausente y el Ser hay una diferencia de lugar. El «lugar originario» es aquel donde está el Ser. Pero nosotros no estamos allí. Nosotros estamos siempre *en otro lugar.* Este «otro lugar» es la ausencia de ser que nos impulsa a interrogar y a informarnos. No es que comuniquemos por medio del uso instrumental de la diferencia (como mecanismo opositivo).

Comunicamos («hablamos») precisamente porque estamos ontológicamente *fundados en la diferencia.*

Esta temática platónica la reemprende con gran lucidez Heidegger, llevándola a sus consecuencias más extremas. Si en la dialéctica de la Presencia y de la Ausencia yo me encuentro en la parte de la ausencia, no puedo hacer gran cosa para describir y «mostrar» la presencia. Todo el razonamiento filosófico ha de partir de la Ausencia. A lo más, como sucede en Heidegger, el pensamiento ha de ser el pensamiento de esta diferencia que me constituye, y en donde conoce la Ausencia que es, no la Presencia de la que estoy constitucionalmente lejos, *en otro lugar.*

En esta pretensión, el lenguaje desarrolla una función fundamental. Se «revela» a través de él el Ser. El lenguaje, como metalenguaje, no puede definir la dialéctica de la presencia y de la ausencia, desde el momento en que el lenguaje (véase a Leibniz) *se funda* en esta dialéctica. Para Heidegger el lenguaje es el lenguaje del Ser. El Ser *se* habla a través de mí, por medio del lenguaje. Yo no hablo el lenguaje sino que soy hablado por el lenguaje.

I.8. En Heidegger hay claramente la idea de un Ser que no puede alcanzarse más que a través de la dimensión del lenguaje: de un lenguaje que no está en poder del hombre, porque el hombre no piensa en él sino que éste se piensa en el hombre.[50] Y precisamente en los recodos del lenguaje se puede captar la relación particular del hombre con el ser.

Que es una relación de diferencia y de división. El objeto del pensamiento es la Diferencia en cuanto a tal,[51] la diferencia como diferencia. Pensar la diferencia en cuanto a tal constituye el acto filosófico por excelencia, el reconocimiento de la dependencia del hombre de algo que lo origina, a través de su propia ausencia, en tanto

---

[50] Para los textos de Heidegger, además de *Hölderlin y la esencia de la poesía,* cfr. *Brief üher der Humanismus,* Frankfurt, 1949; *Unterwegs zur Sprache* Pfullingen, 1959; y *Einführung in die Metaphysik,* Tubingen, Niemeyer, 1953. Para una interpretación general de las posiciones de Heidegger a que nos referimos aquí, cfr. GIANNI VATTIMO, *Essere, storia e linguaggio in Heidegger,* Torino, Edizioni di "Filosofia", 1963, en particular el cap. IV, "Essere e linguaggio".

[51] Cfr. *Identität und Differenz,* Pfullingen, 1957. Cfr. VATTIMO, *cit.*, pág. 151 y cap. V en general.

que no se deja nunca alcanzar si no es por medio de la teología negativa. Para Heidegger, «lo que vale de un pensamiento... no es lo que dice, sino lo que deja no-dicho, aunque lo hace surgir a la luz, refiriéndose a ello de un modo que no es el de enunciar».

Cuando Heidegger nos recuerda que ante un texto, oírlo como manifestación del ser no quiere decir entender lo que dice, sino, sobre todo, lo que no dice pero a lo que se refiere, nos sugiere una idea que volvemos a hallar en muchos textos del estructuralismo ontológico, en los que se siguen en el lenguaje las ligerezas de la metáfora y de la metonimia. La pregunta «*¿quién habla?*» significa *¿quién* es que nos llama, *quién* es que nos incita a pensar? El sujeto de esta llamada no puede agotarse en una definición. Ante un fragmento de Parménides[52] en apariencia simple (interpretado normalmente como «es necesario decir y pensar que el existente es»),[53] Heidegger usa todas sus sutilezas y acrobacias etimológicas para conducir lo dicho a una explicación más profunda que casi invierte su sentido más usual. El «decir» se convierte en un «dejar estar-puesto-delante», en el sentido de un desvelar, dejar aparecer, y el «pensar» en un «tener cuidado», un custodiar con fidelidad. El lenguaje deja aparecer algo que el pensamiento custodiará y dejará vivir sin violentar ni entumecer en definiciones que lo determinen y lo destruyan. Y lo que se deja aparecer es custodiado, es Lo que atrae y deja de ser cada decir y cada pensar. Este Lo, se constituye como diferencia, como lo que no podrá decirse nunca, porque está en el umbral de todo lo que será dicho, porque la diferencia es constitutiva de nuestra relación con él, la duplicidad del existente y del Ser.[54]

---

[52] Cfr. *Was heisst Denken?,* Niemayer, 1954. La interpretación del fragmento de Parménides a la que se refieren las líneas que siguen está en la parte II, caps. V-XI.

[53] El fragmento dice (entre paréntesis la parte que Heidegger no utiliza): *chre tò lègein te noein t'eon émmenai (esti gar eínai).* ANGELO PASQUINELLI (*I Presocratici,* Torino, Einaudi, 1958) traduce: "Per la parola e il pensiero bisogna que l'essere sia". (En español: "Por la palabra y el pensamiento el ser debe ser".)

[54] Según Lacan [1966, pág. 655] "le drame du sujet dans le verbe, c'est qu'il fait l'épreuve de son manque-à-être". En el mismo Lacan [página 585] volvemos a encontrar otra vez el juego etimológico que Heidegger aplica a la citación de Parménides comentada hace poco, adaptada a un célebre dicho de Freud: *"Wo Es war, Soll Ich werden"*. Este dicho no se interpreta siguiendo la tendencia corriente ("en donde estaba el Esto tiene que estar el Yo — *"Le Moi doit déloger le Ça")* pero precisamente en sentido contrario, y afín al que Heidegger aplica a Parménides. No se trata de sustituir la claridad racional del Yo con la realidad obscura y originaria del Es: se trata de *ad-venir,* de ir hacia, de venir a la luz allá, en aquel lugar originario en el que está el Es como "lugar del ser", *Kern unseres Wesens.* Se

Somos hablados por el lenguaje porque a través del lenguaje se revela el Ser. Heidegger (en *Einfürung in die Metaphysik)* recoge una definición platónica (el *ónoma* es el *déloma tegònè péri tenosúan, Sofista,* 261) y traduce: «*Offenbarung in Bezug und im Umkreis des Seins des Seienden auf dem Wege der Verlautbarung*», es decir, «la manifestación, por vía de hacerse perceptible sonoro, que concierne el ser del existente y en su horizonte». Tal es el «nombre». En la actividad del lenguaje hay un aparecer *(Erscheinen)* del ser y la verdad como *alétheia* es, hablando etimológicamente, una «no-latencia», un «no estar oculto». Así, en la misma obra [IV.2.] el mismo ser se define como el aparecer que es la alternativa del descubrirse, del abrirse y del desvanecerse, aquella especie de respiro binario que hace posible la diferencia originaria.

¿Cuál es la consecuencia de esta conclusión? Que el lenguaje, con sus nombres y sus leyes combinatorias, con la cubierta del significante no viene a recubrir algo que ya es sabido y conocido, *antes* que el lenguaje. Es el lenguaje el que llega siempre *primero.* Lo que funda todo lo demás. Y por ello, no puede ser sometido a una investigación «positiva» que explique sus leyes. En otras palabras, lo que algunos llaman la «cadena significante», no puede ser estructurada porque es el Origen de toda estructura posible. El hombre «habita» el lenguaje. La comprensión del ser viene a través del lenguaje, y ninguna ciencia puede explicar cómo funciona el lenguaje, ya que precisamente a través del lenguaje podemos vislumbrar cómo funciona el mundo. De hecho, según Heidegger, la única solución posible respecto a aquella voz del ser que es el lenguaje es un «saber escuchar», esperar, interrogar, no acelerar los tiempos, demostrar fidelidad a la voz que habla por medio de nosotros. Como se sabe, la forma privilegiada de esta interrogación es la palabra poética, y la palabra en general. No hay código, no hay estructura de la palabra, como no los hay del ser. Sólo históricamente, en las distintas *épocas,* puede llegar a expresarse el ser por medio de universos estructurados. Pero cada vez que se

---

puede hallar la paz (en la cura psicoanalítica como en la cura filosófica que me impulsa a preguntarme qué es el ser y qué soy yo) solamente si se acepta la idea de no estar en donde habitualmente se está, sino de estar en donde habitualmente no se está. Es preciso hallar el lugar de origen, reconocerlo, *liegen lassen,* dejarlo aparecer y custodiarlo [Lacan, págs. 417, 518, 563]. No sin razón atribuye Lacan al dicho de Freud un tono presocrático, La referencia es a una interpretación que Heidejger ha dado a un dicho presocrático. *"Quand je parle de Heidegger ou plutôt quand je le traduis, je m'efforce à laisser à la parole qu'il profère sa significance souveraine"* [Lacan, pág. 528].

quieren reducir estos universos a su origen profundo se descubre un no-origen que no está estructurado ni es estructurable.

I.9. Al realizar esta operación filosófica, como se sabe, Heidegger ha intentado poner en crisis toda la tradición occidental que ha venido pensando al ser como «ousía» y por lo tanto como «presencia» [cfr. *Einfürung,* IV, 4.]. Pero si se lleva su pensamiento hasta las consecuencias más lógicas, incluso pone en crisis a la misma noción de «ser». Quien estudia el no-origen del lenguaje estudia una diferencia originaria que no tiene ninguna connotación positiva y que aun cuando provoca toda comunicación, nada tiene que decir salvo su propio «juego» continuo. Jacques Derrida [1966 A y 1966 B] es el pensador que partiendo de una crítica del estructuralismo y siguiendo la doble lección de Heidegger y de Nietzsche, ha llevado este desarrollo filosófico a sus últimas consecuencias. De esta manera se destruye el estructuralismo como filosofía (que *«reste pris aujourd'hui, par toute une couche de sa stratification, et parfois la plus féconde, dans la métaphysique —le logocentrisme— que l'on prétend au même moment avoir, comme on dit si vite, dépassée»;* Derrida, 1966, B, pág. 148); y se destruye el mismo pensamiento «ontológico».

Si la *différence* (que en su movimiento generador, Derrida llama *différence)* está en el origen de toda comunicación posible, no se puede reducir a ninguna forma de la presencia [pág. 83]. Abriendo todo el movimiento del devenir temporal, humano, histórico (las diversas «épocas» de que habla Heidegger), *«en tant que condition du système linguistique, fait partie du système linguistique lui-même... située comme un objet dans son champ»* [pág. 88]. De ella, por lo tanto, no sé describir estructura alguna.

Si la diferencia es un puro «rastro» (una vez más, separación, *béance, chorismos)* no solamente es la desaparición de todo origen: «*elle veut dire ici que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient aussi l'origine de l'origine... Si tout commence par la trace, il n'y a surtout pas de trace originaire»* [pág. 90].

Nótese que en este movimiento del pensamiento se llevan a sus consecuencias más extremas algunas afirmaciones que hemos visto en los maestros de la lingüística estructural, de Saussure a Hjelmslev. Saussure había dicho que el sonido, como entidad material, no

pertenece a la lengua, porque a la lengua pertenece solamente el sistema de diferencias que hace significativo el sonido. Las conclusiones a que llega Derrida simplemente alargan el segundo polo de la oposición de Saussure: no solamente la diferencia se opone a la realidad material del sonido, sino que aquélla es la misma estructura de toda determinación material posible. Es la estructura de la determinación, si fuera posible designarla todavía como estructura. Pero no es estructura. Entonces, ¿qué es?

Para entender bien que esta definición de la diferencia tiene una necesidad «filosófica» propia, es preciso volver a las definiciones que hemos dado de código, en su sentido más elemental de «sistema».

I.10. Un sistema se superpone a la equiprobabilidad de una fuente de información para reducir, basándose en ciertas reglas, la posibilidad que hay de que sobrevenga *todo.* Un sistema es un sistema de probabilidades que reduce la equiprobabilidad originaria. Un sistema fonológico elige unas cuantas decenas de sonidos, los enfrenta en oposiciones, y les confiere un significado diferencial. Todo lo que hay antes de esta operación es el mundo indiferenciado de todos los sonidos y de todos los ruidos posibles, en el que toda unión es posible. Interviene un sistema para dar sentido a algo que en principio no lo tiene, promoviendo a algunos elementos de aquel algo al rango de significantes. Pero en ausencia de un sistema, este algo no codificado que lo precede, puede producir infinitas agregaciones a las cuales *solamente después* podrá atribuirse-les un sentido, al sobreponerles un sistema cualquiera.

¿Qué es lo no-codificado? Es la *fuente* de toda información posible o —si se quiere— la realidad. Es lo que está antes de toda semiosis, y que la semiótica no puede ni debe estudiar, más que en el momento en que un sistema lo pone en forma reduciendo sus posibilidades. En realidad, hay una sola manera de estudiar lo que puede suceder en el universo de lo pre y de lo no-codificado: superponerle una teoría de la probabilidad. Pero una teoría probabilística, ya sea que identifique las leyes estadísticas con las leyes objetivas del caos-realidad, ya sea que se estime solamente como instrumentos de previsión, sólo puede decir de qué manera puede suceder *todo,* en donde no existe todavía la marca limitadora de un sistema.

Ahora bien, ¿qué es lo que el pensamiento humano, al no poder determinar la estructura, intenta prever por medio de una teoría probabilística? Recordemos el modelo probabilístico expuesto en A.I. Es la Fuente, el Manantial de una comunicación posible. En este punto se podría decir que Fuente o Manantial son conceptos cibernéticos muy precisos y que al usarlos como términos filosóficos se corre el riesgo de convertirlos en simples metáforas. También esto es cierto. «Fuente» y «Manantial» nos recuerdan metáforas de la poesía de Hölderlin (en la que Heidegger se inspira para sus definiciones del lenguaje poético): «Y lo que hace el río, nadie lo sabe» (como en toda fuente de información). Y podríamos preguntar qué sentido tienen algunas aplicaciones del aparato estadístico para definir una situación de no-origen que, entre otras cosas, está a medio camino entre la categoría filosófica y la psicoanalítica, como en el caso de Lacan [1966, pág. 806]:

«Cet Autre, n'est rien que le pur sujet de la moderne stratégie des jeux, comme tel parfaitement accessible au calcul de la conjecture, pour autant que le sujet réel, pour y régler le sien, n'a à y en tenir aucun compte d'aucune aberration dite subjective au sens commun, c'est-à-dire psychologique, par de la seule inscription d'une combinatoire dont l'exhaustion est possible.»

I.11. Por otra parte, sin embargo, existe una profunda unidad entre la idea de una concepción probabilística y la idea de juego, que precisamente aparecen unidas en la definición de una «teoría de los juegos». Una teoría de los juegos utiliza instrumentos probabilísticos para saber lo que *podría* suceder en donde no hay estructura predeterminada, de tal manera que podrían producirse todas las probabilidades. Ahora bien, incluso a nivel filosófico, cuando se teoriza un no-origen (que ni siquiera tiene el aspecto místico y «numinoso» del ser de Heidegger), la idea de no-origen sugiere la de «juego». La sugerencia es de Nietszche y la recoge con gran rigor (siempre «filosófico») tanto Derrida como Foucault [1966].

En Nietzsche se perfila la temática del hombre como el «sin origen» y del mundo como un campo de juegos continuo: «el mundo se ha convertido para nosotros una vez más en "infinito"; por cuanto no podemos sustraernos a la posibilidad de que encierre en sí interpretaciones infinitas» [*Guía Ciencia,* 374]. La investigación del no-origen es, en tal caso, la investigación del «*sommet virtuel d'un cône où*

toutes les différences, toutes les dispersions, toutes les discontinuités seraient resserrées pour ne plus former qu'un petit point d'identité, d'impalpable figure du Même» [Foucault, 1966, pág. 341]. Más explícitamente en Derrida [1966 B, pág. 73] el mismo movimiento de la *différence* crea un juego que no es «*jeu* dans le monde», sino un «*jeu* du monde».

II. El estructuralismo ontológico y su ideología

II.1. ¿Cómo hemos pasado de un razonamiento sobre la oposición fonológica a un razonamiento sobre oposiciones ontológicas? Sigamos por un momento en el trayecto que ha seguido el lingüista. En un principio dos personas hablan. Emiten sonidos. Hechos materiales que pueden incluso ser registrados en un magnetófono. El lingüista se pregunta: ¿cómo es que estos sonidos «significan»? Contestación: «porque —y la explicación es hipotética— se definen por oposiciones». El concepto de oposición es el instrumento que permite explicar porque dos acontecimientos materiales producen significados: por lo tanto, cómo pueden elaborarse pensamientos sobre una base material. Así pues, el lingüista deduce acontecimientos «supraestructurales» (en el sentido del materialismo dialéctico) de acontecimientos «estructurales» (en el sentido de una dialéctica materialista). El lingüista ha elaborado una admirable construcción de un universo «emic» solamente porque existe un universo «etic». La inversión filosófica se produce cuando el lingüista, o alguien en su lugar, transforma el instrumento explicativo (probablemente provisional y sea como sea, efecto de una abstracción) en concepto filosófico y *convierte el instrumento en causante de aquel fenómeno por causa del cual él había elaborado el instrumento.* El *emic* se convierte en causa del *etic.* Lo fonológico, que explicaba lo fonético, ahora sustenta lo fonético. Esta operación consiste en hacer caminar con la cabeza lo que antes caminaba con los pies. En este punto, la diferencia, que antes intentaba explicar el porqué de dos presencias (en sí «estúpidas»), se convierte en lo que genera la significación. No lo que la explica, sino aquello a causa de lo cual se significa. Más allá de todas las explicaciones filosóficas, las abstracciones filosóficas que son *diferencia* y *ausencia* vienen a ser la única *presencia* digna de ser tenida en cuenta. De aquí en adelante, el que quiera explicar los fenómenos de la comunicación —si es consecuente— ha de afirmar: *a)* que el

lenguaje precede al hombre y lo constituye como a tal; *b)* que el hombre no «habla» el lenguaje, sino que el lenguaje habla al hombre.

II.2. La afirmación *b)* no significa que el hombre esté inducido continuamente a pensar y a comunicar a base de códigos socialmente determinantes; esta conclusión es muy aceptable en una perspectiva semiótica y metodológica e incluso de ella parle el proyecto para una semiótica que intente continuamente demostrar a base de qué códigos social e históricamente existentes comunican los hombres. Pero esta premisa implica que el lenguaje *hable* el hombre siguiendo reglas y leyes que el hombre no puede indagar.

II.3. En consecuencia, podrán existir estructuras de las lenguas y de los códigos *históricos,* pero éstas no serán la estructura del lenguaje, el *Ur-system,* el Código de Códigos. Éste estará siempre *más allá* de nuestro alcance; no es posible ninguna operación metalingüística con los mecanismos elementales del lenguaje, porque es precisamente a base de estos mecanismos que nosotros creemos hablar sobre ellos. Estudiar el lenguaje quiere decir, no solamente *interrogar* la lengua, sino también dejarla vivir.

El lenguaje no es el que es pensado, es aquel *en que* se piensa. Hablar del lenguaje no quiere decir elaborar estructuras explicativas o referir reglas del hablar a situaciones culturales precisas. Quiere decir dar al lenguaje todo su poder connotativo, hacer del lenguaje una operación artística, a fin de que en este hablar surja, aunque nunca completamente, la llamada del ser. La palabra no es signo. Es abrirse al mismo ser. Si existe una ontología del lenguaje, desaparece toda semiótica. En lugar de la semiótica sólo hay una ciencia del lenguaje: la poesía, la *écriture* creadora.

II.4. Lo que las investigaciones sobre la comunicación descubren no es una estructura subyacente, sino la ausencia de estructura. Es el campo de un «juego» continuo. Lo que sobreviene en vez de la ambigua «filosofía estructural» es otra cosa. No sin razón, los que han deducido estas conclusiones de la manera más rigurosa —y estamos pensando en Derrida y en Foucault— no han afirmado nunca

que fueran «estructuralistas», aunque por razones de comodidad se ha generalizado la costumbre de denominar «estructuralistas» a toda una serie de estudiosos que han partido de una tentativa común.

Si en el origen de toda comunicación, y por lo tanto de todo fenómeno cultural, hay un juego originario, este juego no puede definirse recurriendo a las categorías de la semiótica estructuralista. Entra en crisis, por ejemplo, la misma noción de Código. Esto quiere decir que en la raíz de toda comunicación posible no hay un Código, sino la ausencia de toda clase de código.

II.5. El estructuralismo ontológico, desde el momento en que concibe el lenguaje como la presencia de una fuerza que actúa a espaldas del hombre, una «cadena de significantes» que se impone por medio de sus propias leyes probabilísticas, es estructuralismo ontológico (que ya no es estructuralismo) deja de ser una metodología para el estudio de una cultura y se convierte en una filosofía de la naturaleza.

El análisis científico de las cadenas significantes se convierte entonces en una pura utopía. Si la cadena de significantes se identifica con el origen, ¿cómo es posible hacer un análisis objetivo de ella, desde el momento en que exigen una interrogación continua y por lo tanto, una hermenéutica?

¿Cómo se pueden analizar los significantes, prescindiendo de los sentidos que éstos asumen, si el origen se revela epocalmente precisamente bajo la forma de significados, y el conferir significados «epocales» a los modos del ser, siempre oculto, es la única forma que puede adoptar la actividad filosófica?

En una entrevista hecha en Italia, Lévi-Strauss objetaba a nuestro *Opera aperta* [Eco, 1962] que no tiene sentido plantear el problema de una estructura de la fruición de la obra: la obra se ha de poder analizar como un cristal, haciendo abstracción de las reacciones que el destinatario a su estímulo. Pero si el lenguaje es un lugar originario, en tal caso, nuestro hablar no es otra cosa que interrogar al Ser, y por lo tanto, no es otra cosa que dar sólo y siempre *respuestas,* sin poder nunca individualizar la estructura real del lenguaje.

II.6. Si la Estructura existe, no puede ser definida, no hay metalenguaje que la pueda aprisionar. Si llega a individualizarse, ya no es la Última. La Última es aquella que, escondida o imprevisible, o no estructurada, genera nuevas apariciones. Y si en lugar de definirla la evocamos a través del uso poético del lenguaje, en tal caso se introduce en el estudio del lenguaje la componente afectiva que es una característica de la interpretación hermenéutica. En tal caso la estructura ya no es objetiva, no es neutra, ya está cargada con un sentido.

Por lo tanto, andar en busca de un *fundamento último* de la comunicación significa buscarlo allí donde no puede ser definido en términos estructurales. Los modelos estructurales son válidos solamente cuando *no* se plantea el problema del origen de la comunicación. De la misma manera que las categorías kantianas son válidas solamente como criterios de conocimiento en el ámbito de los fenómenos y no son válidas para operar un acercamiento entre el mundo de los fenómenos y el mundo del *noumen.*

Por ello la semiótica ha de tener el valor de definir sus límites de aplicabilidad, por medio de una —aunque sea modesta— *«Kritik der semiotischen Vernunft».* No puede ser una técnica operativa y a la vez un conocimiento de lo Absoluto. Si es técnica operativa ha de oponerse a explicar *qué* sucede en el origen de la comunicación. Si es conocimiento de lo Absoluto no nos puede decir *cómo* funciona la comunicación.

II.7. Si, en cambio, el objeto de la semiótica se ha convertido en el Origen de toda comunicación, y este Origen no puede ser analizado, sino que está siempre «detrás» o más allá de los razonamientos que puedan hacerse sobre él, la primera pregunta que una semiótica de este tipo se ha de plantear es ¿quién habla? No queremos negar que esta pregunta sea legítima. Solamente queremos decir que al plantearla se abren amplios y apasionantes horizontes filosóficos. Pero en este punto, precisamente porque esta pregunta es la pregunta que constituye desde hace siglos un tipo de filosofía muy preciso, hemos de tener valor para individualizar la ideología que encierra, incluso en el caso de que el que hace la pregunta piense que la hace por otras razones. Individualizar esta ideología es una tarea de la semiótica.

Para hacerla hace falta creer que es posible la semiótica. Y creer que es posible la semiótica implica a su vez otra ideología.

II.8. Fijémonos que la pregunta «¿Quién habla?» es la primera, la que constituye todo pensamiento, si se acepta el presupuesto de que para plantearla siempre hay algo que está *antes que nosotros.* Pero para llegar a este reconocimiento hace falta haber aceptado ya la conclusión final a que nos ha conducido la pregunta. En otro caso, la pregunta se reconoce por lo que era, un acto de fe, un postulado místico. No decimos que esta pregunta no pueda ser planteada, que el hombre no se incline naturalmente a plantearla. Sería difícil afirmarlo, desde el momento en que durante miles de años el hombre no ha hecho otra cosa. Pero, ¿quién lo ha hecho? Una categoría de hombres, a los que les estaba permitido contemplar d ser, gracias al trabajo servil, y que podían sentir que ésta era la pregunta más urgente de todas.[55]

Admitamos la hipótesis de que pueda existir una pregunta más constitutiva, que se plantee no al hombre libre (puesto en condiciones de poder contemplar), sino *al esclavo* que no puede planteársela y que considera más urgente preguntarse, más que ¿quién habla?, *¿quién muere?* (y de ella, moverse, no para hacer filosofía, sino para construir una noria que le permita no morirse tan aprisa y liberarse de la máquina a la que está atado).[56]

La *proximidad al ser* no es, para el esclavo, la parentela más radical: *antes está la proximidad a su propio cuerpo y al de los demás.* Y sintiendo esta parentela el esclavo no escapa a lo ontológico para retroceder (o permanecer inconscientemente) en lo óntico; simplemente, vincula el

---

[55] La primacía de la contemplación, afirmada en la *Metafísica* aristotélica, se funda en el equilibrio de la sociedad, que contempla la función del esclavo, afirmada en la *Política.* No hay otra solución.

[56] Pero el Señor Contemplador no puede aceptar esta solución, de manera que el hortelano metafísico que narra Tchang Tse, al que propone que utilice una grúa para su labor de riego, contesta con ira: "Quien usa máquinas es máquina de sus obras; quien es máquina de sus obras adquiere el corazón de una máquina. Y quien tiene el corazón de máquina ha perdido la sencillez pura. Quien ha perdido la sencillez pura tiene el espíritu inquieto; y en el espíritu inquieto no habita el Tao. No es que yo no conozca vuestro ingenio, es que me daría vergüenza usarlo". Con lo que —puede decirse— el hortelano ha gastado regando a brazos el tiempo que una buena grúa le hubiera facilitado para la Larga Marcha.

pensamiento a otra situación precategorial, de igual dignidad que aquélla de la que se le pide que hable.

Con la pregunta ¿quién muere? no entramos de repente en una dimensión empírica en la que ninguna filosofía no sirva para nada. Más bien se parte de un presupuesto pre-filosófico (y por ello «ideológico») para fundar otra filosofía.

«¿Quién muere?» No será menos cruel reducir el sujeto a un engaño, si reconocemos que *mi* muerte es más importante que las otras. La nuestra, que la de ellos. La de quienes viven conmigo en el mundo, que la de los que han muerto hace miles de años. La de todos los hombres de todos los tiempos que la (térmica) de los planetas y de las nebulosas. Es evidente: a la filosofía del Superhombre se opone la filosofía de los esclavos.

II.9. Hay una página terrible en *Was heisst Denken?* [1.VI-VII] de Heidegger, cuando se pregunta si el hombre, todavía tan reacio a pensar el Ser, está preparado metafísicamente para emprender la dominación de la tierra por medio de la técnica (dado que nuestro tiempo da mucho qué pensar y que nosotros todavía no pensamos). Dominado por sus pensamientos más inmediatos, en un radio político y social, el hombre ha afrontado un conflicto tremendo que ha terminado hace poco (Heidegger habla en 1952). Y delante de este olvido del tema principal, ¿qué es lo que ha producido el fin del conflicto? Nada. La guerra no ha resuelto nada. Heidegger quiere referirse al hecho de que los cambios producidos al fin del conflicto no han cambiado en nada la relación del hombre con el único objeto digno del pensamiento.

Ahora bien (y nos damos vergüenza de utilizar un argumento tan demagógico —pero quizá sería aún más vergonzoso, por miedo a la demagogia, renunciar a un argumento tan convincente) dado que el fin del conflicto ha detenido la masacre (por ejemplo) de seis millones de judíos, si yo hubiera sido el primero del séptimo millón, el primero por tanto en escapar, por una unidad, de la masacre, debería decir que *para mí* el fin del conflicto ha tenido una importancia enorme.

Y, *¿quién nos autoriza a decir que este orden de prioridad sea filosóficamente secundario respecto al otro?*

II.10. La cadena de deducciones, que nos ha llevado a reconocer el impasse de un estructuralismo filosófico, tiene todas las apariencias de ser legítimo, y nos ha facilitado algunos resultados inatacables; ciertamente, la reflexión estructural, llevada a sus consecuencias extremas, llega al núcleo profundo de toda interrogación sobre los fundamentos del conocimiento, sobre el puesto del hombre en el cosmos, sobre la propia definición del cosmos.

Pero incluso en el caso de que este descubrimiento me deslumbrase y me incitase a la adoración del origen de donde ha salido ¿puedo estar seguro de que lo que dejo en la sombra no es igualmente radical? Si la lección del vivir para la muerte me dice lo que debo hacer para no caer víctima de falsas esperanzas, la dialéctica de las presuntas falsas esperanzas también es una dialéctica de interrogación y de acción que, al permitirme modificar las cosas, quizá me permita retrasar mi muerte o la de los demás. Reconocer la presencia de la muerte no quiere decir elaborar una cultura de la muerte, sino enfrentarse con la muerte con técnicas desafiadoras.

Incluso en el caso de que los otros en que nos reconocemos sean una de tantas trampas de la Diferencia, el pensamiento encuentra una consolación propia del hombre, que es la de discurrir consigo mismo y sobre sí mismo. La estructura como hipótesis ficticia, en la medida en que me ofrece instrumentos para moverse en el universo de las relaciones históricas y sociales, al menos satisface en parte nuestro deseo sin fin, y le pone unos términos en los que con frecuencia el animal hombre se ve encerrado.

La última sospecha (que alguien ha agitado) es que esta decisión me sumerja desde el comienzo en una ideología de la técnica como operación modificadora que implique fatalmente una dialéctica del dominio que me conduzca a mi propia destrucción. En tal caso, el pensamiento ontológico habría vencido en su acometida, y la pregunta inicial estaría equivocada.

Pero, ¿y si venzo? Como dice un sabio chino de la última dinastía: «Para conquistar conocimientos, es preciso participar en la práctica que transforma la realidad. Para conocer el gusto de una pera, es preciso transformarla comiéndola».[57]

---

[57] Mao Tse-tung, *Sobre la praxis,* 1917. El pragmatismo de este programa puede ofender a los que crean que el conocimiento, a su nivel propio, ha de perseguir una autonomía conceptual absoluta y ha de hallar en sí mismo las condiciones estructurales de su comprobación. Es la tesis sostenida por los autores de *Lire le Capital.* En su polémica anti-

historicista, anti-pragmatística y anti-empiricista, *Lire le Capital* intenta eliminar toda interacción histórica que doblegue el autodeterminismo de una estructura cognoscitiva, límpida y autosuficiente como un cristal. Pero para que el conocimiento se determine por sí solo y con todo pueda conocer y transformar el mundo, es preciso que de alguna manera el Ser sea. Y si el Ser es, la transformación de los entes será solamente un epifenómeno cuya superficialidad quizás hubiera preocupado a Marx. De la misma manera que cuando se intenta explicar cómo un conocimiento, moviéndose al puro nivel de las estructuras cognoscitivas, pueda llegar a incidir en el mundo real, Althusser se refiere (implícitamente, pero con citaciones-espías) a un magisterio ontológico, el más alto de todos, el de Spinoza. Y la filosofía marxista en tal caso actuaría sobre el mundo porque —a fin de cuentas— *ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum.* Lo que constituye una fascinante y grande decisión metafísica, pero nos deja perplejos sobre la genuinidad revolucionaria de tal criterio sobre la Necesidad. Una vez más, *Wo Es war, soll Ich werden.*

5. Los métodos de la semiótica

I. La ficción operativa

I.1. Volvemos a las tesis de nuestro estudio. Al estar ausente, la estructura no puede ser considerada como el término objetivo de una investigación definitiva, sino como un instrumento hipotético para ensayar fenómenos y trasladarlos a correlaciones más amplias.

Recordemos que todo nuestro razonamiento tuvo su origen en la posibilidad de determinar estructuras (de reconocer códigos), *a nivel de los fenómenos de comunicación*. El problema epistemológico aquí nos resulta mucho más fácil: la investigación semiótica trabaja con un fenómeno social que es la comunicación y con un sistema de convenciones culturales, que son los códigos. Reconocerlos como códigos quizá sea una ficción, pero definirlos como fenómenos intersubjetivos que se apoyan en la sociabilidad y en la historia, es un dato seguro.

Determinar si un átomo existe ya es una ficción operativa que precede a las hipotéticas descripciones de su estructura; pero determinar que los hombres intercambian mensajes es una premisa cierta de la que se parte para establecer las hipótesis de las estructuras que hacen que los mensajes comuniquen.

El salto consiste en pasar del universo de los seres humanos que hablan al universo de los modelos comunicativos, mediante una serie sucesiva de ficciones.

I.2. A la semiótica le sucede lo que, siguiendo a Foucault en otro terreno, sucede con las ciencias humanas, cuando éstas intentan superar una situación de impasse filosófico en la que el hombre se considera a sí mismo como problema y elige como objeto primario de su razonamiento a su propio razonar, la pregunta que formula al ser. Al llegar a este punto, las ciencias humanas están dispuestas a eliminar al hombre de la escena de la cultura. Pero para nosotros

resulta muy claro el sentido que tiene esta eliminación: reducir su investigación a una individualización de *códigos culturales,* con los cuales se puede estudiar la articulación de cada *mensaje* (redundante o informativa), y las variaciones que el intercambio de mensajes en el tiempo y en el espacio, mediante juegos de códigos diferentes, produce en los propios sistemas de las convenciones culturales.

Para estudiar esta dialéctica, como hemos visto, la semiótica establece la hipótesis de unos códigos como modelos estructurales para los posibles cambios comunicativos. Estas proposiciones hipotéticas tienen un carácter prospectivo, son parciales, circunstanciales, en una palabra, son «históricas». Pero al decir que son históricas implicamos una doble serie de problemas. Porque, si por un lado hemos de definir el sentido en que su historicidad no les afecta, a los fines de un razonamiento general sobre la comunicación, por otro lado, hemos de ver si, aun siendo históricas y a la vez aspirando a una generalidad de empleo, consiguen explicar la misma historicidad de los procesos de comunicación.

II. Estructura y proceso

II.1. Volvemos a la cadena de la comunicación que ya hemos examinado en A.l.II. Esta cadena implica que el mensaje significante, en el momento en que llegue al destinatario, esté *vacío.* Pero su vacuidad *es la disponibilidad de un aparato significante aún no aclarado por los códigos.*

II.2. La vacuidad del mensaje no se debe a una cualidad suya: su «ausencia» (hablando claramente en metáfora) se debe a la presencia agobiante de las convenciones que se superponen. El mensaje no es transparente, por el hecho de estar ausente: de golpe, no revela nada; es opaco, porque se enfrenta con unos códigos que probablemente no son suyos. Mi primera inclinación de fidelidad puede consistir en una serie de intentos para descubrir los códigos de origen y ver si funcionan como tales los que proponemos. Las posibilidades de los códigos propuestos se regulan por una *lógica de los significantes:* pero ya hemos visto que incluso la lógica de los significantes, el reconocimiento de unos significantes en el mensaje, y

no otros, es el resultado de un primer proceso de descodificación. Un ritmo, una progresión geométrica o aritmética que regula ciertas formas e impide que se les puedan atribuir significados contradictorios, ya queda individualizada *al presumir* la estructura. Por ejemplo, en la serie «2, 4, 6, 8» la lógica de los significantes puede hacer previsible la aparición sucesiva del «10», en el caso de superponer a la serie la hipótesis (acreditada por la costumbre) de una progresión «dos a dos». En la sucesión «3, 7, 10» solamente existe una lógica de la serie si se establece la regla-código: «el número mediano da el siguiente por adición del precedente», con lo cual, el número siguiente debería ser «17». Pero si el código se refiriera a la serie de números que tiene connotaciones sagradas (la trinidad, los pecados capitales, los mandamientos), la serie podría continuarse con números distintos, el último de los cuales probablemente será *setenta veces siete.*[58]

Por ello, cuando exaltamos la «lógica de los significantes», en realidad la aceptamos como consecuencia de los códigos constatados. Cuando apreciamos el vacío generador de sentido, de hecho nos referimos a la riqueza histórico-social de los códigos que se baten contra el mensaje determinando su vida por mucho tiempo. Y su duración puede depender de la «apertura» prevista en el mensaje o bien de una disposición casual. En todo caso, la cadena comunicativa implica la dimensión histórica y la explica, a la vez que se funda en

---

[58] Véase un texto como *"Les chats" de Charles Baudelaire,* de R. JAKOBSON y C. LÉVI-STRAUSS (en *L'Homme,* enero-abril 1962). que debería ser un análisis estructural "objetivo" modelo. No hay duda de que el análisis sea estructural pero, ¿qué quiere decir objetivo? Si la poesía alcanza la dignidad de "objeto absoluto" es precisamente porque el análisis de un nivel remite a otro y en conjunto, todos se sostienen entre sí (y se comprueba la noción de idiolecto estético de que hablábamos en otro lugar). Ahora bien, en apariencia, la atribución de una estructura fonológica y sintáctica puede parecer un simple reconocimiento objetivo, pero, ¿qué podemos decir cuando los autores admiten que "estos fenómenos de distribución formal tienen un fundamento semántico"? Ya hemos llegado a la lectura connotativa de ciertos elementos semánticos a la luz de determinados códigos culturales (por ejemplo, la relación Erebo-tinieblas) y en este punto el mismo reconocimiento de correspondencias significantes ya sigue el camino de las correspondencias significadas, como es lógico. El objeto absoluto lo es porque se explica como el mecanismo que permite diversas lecturas, pero es absoluto en el sentido de que representa el máximo de objetividad posible dentro de una determinada perspectiva histórica, que es la de sus lectores —objetividad que es favorecida por el hecho de que la proximidad histórica permitía a los lectores deducir con bastante tranquilidad los códigos del autor, las modalidades de la pronunciación de Baudelaire, que son iguales a las del francés moderno, y basándose en las cuales se constituyen las rimas, etc.

ella misma. *Así pues, si se ha podido orquestar una batalla tan encarnizada entre estructura e historia ha sido porque la estructura en cuestión no era considerada como un medio de investigación sincrónica de unos fenómenos afectados por una historicidad total, sino porque ya desde su inicio se la consideraba como negación de la historia, en cuanto aspiraba a ser el fundamento de lo idéntico.*

III. Los universales del lenguaje

III.1. Se nos plantea ahora el problema de los universales del lenguaje, es decir, de aquellas constantes del comportamiento que hacen que en toda lengua conocida se encuentren soluciones idénticas (lo que equivale también al problema de la existencia de una base intersubjetiva de comunicación). Charles Osgood [1963, pág. 322] sugiere que los códigos de las distintas lenguas son como icebergs, de los que se conoce únicamente la pequeña parte que emerge sobre la superficie del agua: debajo de ella se ocultan los potenciales comunes del desarrollo de los lenguajes, los mecanismos universales de la metáfora y de la sinestesia, ligados a unas raíces biológicas y psicológicas comunes para todos los hombres, y Jakobson cree que la investigación sobre las constantes universales de la semiótica es el problema central de la lingüística de hoy (y de cualquier otra semiología) [1963, B, pág. 276]. Jakobson es demasiado sutil para no darse cuenta de las objeciones epistemológicas que puede suscitar una investigación de esta índole, y por ello, advierte: «No hay duda de que las descripciones más exactas y exhaustivas de todas las lenguas del mundo completarán, corregirán y perfeccionarán el código de las leyes generales. Pero seria un error aplazar la investigación de estas leyes, esperando la ampliación de nuestro conocimiento de los hechos... Estoy de acuerdo con Grammont al creer que una ley que exige rectificaciones es más útil que la falta absoluta de ley [1963, pág. 73].

III.2. Dejando a un lado los conocimientos de Jakobson, es evidente que una investigación sobre los universales plantea una temática filosófica cuya ignorancia se imputa con frecuencia a los lingüistas. ¿Qué universales? ¿Platónicos, kantianos, freudianos o

biológicos? De otra parte, sería una petulancia prohibir que los lingüistas analicen unas constantes que pueden ayudarnos a explicar muchas cosas, en aras de unos escrúpulos epistemológicos abstractos. Es necesario distinguir claramente el problema de la investigación sobre los universales de la comunicación, tal como lo plantean los lingüistas, de la asunción ontológica previa a toda investigación, que impone la presencia de una Condición Absoluta, sin ninguna posibilidad de revisión empírica.

Los universales del lenguaje no son necesariamente unas estructuras universales del espíritu, desde el momento en que pueden ser individualizados. *Son hechos.* Decir que toda lengua «que posee vocales anteriores redondeadas ha de tener también vocales posteriores redondeadas»; que «el significante del plural tiende a corresponder a la significación del aumento numérico mediante un aumento de la longitud de la forma» [Jakobson, 1963, pág. 72], o que «el porcentaje de redundancias suele ser constante en todas las lenguas conocidas» [Greenberg, 1963, págs. XVII-XVIII], no quiere decir, por ejemplo, que la estructura de la determinación lingüística dependa de la carencia constitutiva que caracteriza al ser-en-el-mundo.

En otras palabras, una cosa es constatar unas constantes (operación muy útil) y otra muy distinta fundamentarlas filosóficamente de una manera tan definitiva que no sea posible la revisión de la constatación.

En este sentido, las investigaciones sobre los universales de la comunicación están vinculadas a las investigaciones sobre las estructuras psicológicas y sus relaciones con nuestras bases biológicas [Piaget, 1967; Ashby, 1952]; la biología y la cibernética se dan la mano para identificar las estructuras físicas que permiten la comunicación [Ivanov, 1965].

III.3. Estos problemas son apremiantes en el estudio de las lenguas naturales, en las que se parte de un relativismo reconocido de los códigos, para llegar al reconocimiento de las constantes. Pero para los otros sistemas, la situación es distinta. Pensemos en el lenguaje de los gestos: en general, nunca se había dudado de que fuera instintivo y universal, por ello ha costado cierto esfuerzo pasar a estudiarlo en cuanto es histórico, situacional y convencional. Por lo tanto, en estos sistemas el problema sigue siendo el de reconocer su relatividad y distinguir los códigos, vinculándolos a su *background* socio-cultural. En

este caso, la hipótesis de Whorf (de que el hombre, en su manera de ver el mundo, está condicionado por los códigos culturales que regulan la comunicación), es válida, por más que sea útil reducir toda comunicación a las constantes, presuntas y probables, bio-neuro-psicológicas, que las orientan.

Naturalmente, la investigación semiótica debe distinguir entre varios estratos de códigos: algunos de ellos, que reposan sobre constantes biológicas (pensemos en el código de la percepción), que con frecuencia permiten negligir su naturaleza de hecho cultural para admitirlas como simples manifestaciones naturales; otras, que son claramente culturales, pero tan enraizadas en las costumbres y en la memoria de la especie o de los grupos, en algunas ocasiones se pueden aceptar como motivadas y no arbitrarias (por ejemplo, el posible código icónico); y por fin, otras que son claramente sociales e históricas, se individualizan como tales y a veces se denuncian incluso antes de invocar la caída del «dogma saussuriano de la arbitrariedad del signo».

IV. La comprobación psicolingüística

IV.1. La negación de la objetividad de la cadena significante, la insistencia en la función de los códigos de destino y la actitud empírica respecto a los universales de la comunicación, implican otro problema distinto: el de la psicología de la recepción. Hasta hoy, la tradición semiótica y estructuralista

había centrado su atención en el mensaje y en los códigos. El problema de la recepción quedaba relegado como una debilidad psicológica, de la misma manera que el del emisor se dejaba con alivio en manos de la filología, la sociología y para las preocupaciones románticas sobre el proceso creativo. Bastaba la sospecha de que uno se interesaba por la *estructura de la fruición* en lugar de la estructura del código o de la del mensaje, para ser reo de toda clase de excomunicaciones.

Esta falacia existe también en el origen de los *análisis del contenido,* que llegan a determinar como constituyentes objetivos del mensaje los significados que introduce el investigador, con todas las implicaciones culturales y clasistas que comporta su formación.

En cambio, toda nuestra argumentación ha intentado poner de relieve la importancia del polo-destinatario y sus códigos, el peso de la *circunstancia comunicativa* y de la *ideología* del destinatario.

Por esta razón, hoy en día, toda discusión sobre la comunicación tropieza siempre con el problema de la *psicolingüística.*

IV.2. Si, como hemos repetido varias veces, la semiótica no puede explicar lo que le sucede al mensaje una vez recibido, en cambio, *la psicolingüística, en unas situaciones experimentales dadas, puede decirnos lo que el destinatario vierte en el mensaje;* facilitando así a la semiótica los datos necesarios para individualizar los códigos de destino; permite elaborar una casuística de circunstancias, prever las formulaciones del mensaje (con todas sus variantes entre redundancia e información), determinar las variaciones de la recepción. Y ello como disciplina experimental que «trata directamente del proceso de codificación y descodificación en cuanto éste relaciona los estados del mensaje con los estados de los comunicantes» [Osgood y Sebeok, 1965, pág. 4]. La psicolingüística también está relacionada con las investigaciones paralingüísticas; revela la función del *contexto* del mensaje en la determinación de la reacción interpretativa; induce a examinar de nuevo el problema de la afectividad, del impacto de las disposiciones psicofísicas del destinatario (fatiga, tristeza, etc.) y obliga a incluir en la rúbrica «circunstancias» unos acontecimientos que teóricamente la semiótica no podía prever. Se comprende que la experiencia psicolingüística (y a partir de ahora hablaremos de *psicosemiótica* en general) intervenga para aclarar los procesos de comunicación estética, emotiva, de contacto, etc.

El problema de la connotación depende de ella porque para individualizar las oposiciones connotativas posibles es preciso referirse a la experiencia psicolingüística que las ha revelado, como en el caso de los estudios de Osgood sobre el diferencial semántico [Osgood, 1957].

V. La arbitrariedad de los códigos y la provisionalidad del modelo estructural

V.l.En los capítulos precedentes hemos seguido el proceso de autodestrucción de una «estructura» que pretendía ser objetiva y hemos decidido que la reacción ante esta actitud consistía en reconocer que las estructuras que describe la semiótica solamente son modelos explicativos. Estos modelos pueden ser teóricos, en el sentido de que han de ser postulados como los más cómodos y «elegantes» anticipándose así una recensión empírica y una reconstrucción inductiva que en otro caso serían utópicos, dadas las dimensiones del territorio y su diacronicidad.

Como observaba Emmon Bach [1966], se sustituye un procedimiento baconiano (el registro de experiencias en *tabulae)* por un modelo kepleriano (hipótesis teórica: el mundo podría ser así; comprobemos si esta imagen se adapta a la experiencia concreta). Como sugiere Bach, siguiendo en ello a Popper, «las mejores hipótesis son las menos probables», porque funcionan a distancia. Su forma ideal es la de la axiomática. Cualesquiera que fueren las vías que esta hipótesis pueda seguir al constituirse, su ideal epistemológico podría ser el de la escuela glosemática:

...“se pueden construir estos sistemas de una manera completamente arbitraria, como una especie de juego en el que todo es correcto si se observan las reglas convenidas... Es la selección de los elementos la que decide el aspecto de los sistemas y estas selección puede ser arbitraria, porque no han de tener necesariamente relaciones con los objetos del mundo real”. Esto quiere decir que “por un lado se considera la teoría como un sistema puramente deductivo y sin relaciones necesarias con los objetos reales, y por otro, como un sistema deductivo capaz para ser utilizado como instrumento en la descripción, es decir, que ha de representar hechos lingüísticos realmente existentes junto con sus relaciones”. [Sorensen, 1967.]

Los modelos del físico nuclear no son distintos. Como éstos, los modelos semióticos han de dar cuenta de una estructura sincrónica y de un proceso diacrónico de los fenómenos estudiados; *y han de tener el coraje de considerarse como provisionales* como aquéllos, incluso en el caso de que hayan permitido operaciones concretas coronadas con el éxito [cfr. Boudon, 1968],

VI. La génesis epistemológica de la estructura

VI.1. En *Signes,* Maurice Merleau-Ponty dedicó uno de sus ensayos más lúcidos al estructuralismo, anticipando muchos problemas que posteriormente se han planteado: al estudiar a fondo los fenómenos sociales siempre descubriremos que se pueden reducir a estructuras, y éstas a otras estructuras más comprensivas, pero, ¿quiere esto decir que podremos acabar individualizando las *invariantes universales*? «*C'est à voir. Rien ne limite dans ce sens la recherche estructurale mais aussi ne l'oblige en commençant à postuler qu'il y en ait*».

Así es: bajo los sistemas sociales y los sistemas lingüísticos se delinea un pensamiento inconsciente, «*une anticipation de l'esprit humain, comme si notre science était déjà un second ordre naturel, dominé par d'autres invariants*»; pero aun existiendo este orden, el universo que delimitaría no sustituiría la realidad concreta, de la misma manera que la geometría generalizada no anula la verdad localizada de las relaciones en el espacio euclidiano. Los modelos puros, los diagramas trazados con un método puramente objetivo, son *instrumentos de conocimiento.* El etnólogo se verá obligado a construir un sistema de referencias generales en el que puedan encuadrarse su pensamiento y el del indígena: ésta es una manera de pensar que se impone cuando el objeto de la investigación es *distinto* y exige que nos transformemos para captarlo. Todo estriba en ello.

En este sentido, la actitud de Merleau-Ponty no resulta muy distinta de la de Hjelmslev que se ha referido y de la de los investigadores de la psicología transaccional [Kilpatrick, 1961]: el experimento de la *cámara deformada* nos dice que la estructura se ha constituido como hipótesis partiendo de una situación; que la acción que hay que desarrollar (un *tanteo* con el bastón) nos ofrece la posibilidad de otras hipótesis correctivas; que, como resultado de estas hipótesis distintas (permaneciendo inmutable la visión monocular que el experimento impone) se puede mover mejor el bastón incluso sin saber cómo es «en realidad» la cámara y si es adecuada a la estructura que hemos supuesto. Como recuerda la psicología genética, en la raíz de la percepción hay una relación operativa entre modelos hipotéticos y datos en bruto [Piaget, 1961],

VI.2. La relación transaccional en la que se resuelve el proceso de formación de la percepción y de la comprensión intelectual excluye que se pueda captar una configuración de elementos dotada de una organización objetiva propia, y reconocible gracias a un isomorfismo fundamental (pero, ¿fundado en qué?) entre la estructura del objeto y las estructuras psicofisiológicas del sujeto. La experiencia se actúa en un *proceso.*

"Como seres humanos, nosotros captamos solamente aquellos *conjuntos* que tienen sentido para nosotros en cuanto somos seres humanos. Hay una infinidad de *conjuntos* distintos de los cuales nunca sabremos nada. Es evidente que nos es imposible experimentar todos los elementos posibles que existen en cada situación y todas las relaciones posibles... Por ello hemos de echar mano de la experiencia adquirida, como factor de la percepción, en cada situación concreta... En otras palabras, lo que vemos ciertamente es función de una media calibrada por otras experiencias pasadas nuestras. Parece como si relacionáramos un modelo de estímulos determinado con unas experiencias pasadas, por medio de una integración compleja de tipo probabilístico... Como consecuencia de ello, las percepciones que resultan de tales operaciones no son en modo alguno revelaciones absolutas de "lo que está fuera" sino que vienen a ser predicciones y probabilidades basadas en experiencias adquiridas". [Kilpatrick, 1961].

Una integración de tipo probabilístico: de ello habla Piaget [1955] cuando considera la estructuración del dato sensorial como el producto de un equilibrio, que depende a la vez de factores internos y de factores externos, que se van interfiriendo sin cesar.

En todo caso, se trata de una experiencia estructurante, procesual y «abierta», que Piaget llega a examinar a fondo cuando analiza la inteligencia. El sujeto inteligente actúa a través de una serie de hipótesis y tentativas, guiado por la experiencia, y llega a componer estructuras que no son las formas estáticas y preconcebidas de los gestálticos, sino estructuras movibles y reversibles, sometidas a posibilidades operatorias distintas [cfr. Starobinski, 1965, pág. XX].

Por otro lado, y a nivel de la percepción, si no existe la reversibilidad de las operaciones intelectuales, sí aparecen distintas regulaciones que «apuntan o anuncian los mecanismos de composición que llegarán a ser operatorios una vez haya sido posible la reversibilidad completa». En otros términos, si a nivel de la inteligencia se constituyen estructuras movibles y variables, a nivel de la percepción existen unos procesos aleatorios y probabilísticos que

hacen de ella un proceso con posibilidades múltiples [Piaget. 1955, pág. 28].

VI.3. Los resultados del psicólogo y del epistemólogo a nosotros nos sirven para definir de una manera abierta y procesual aquella reacción definitiva que el metólogo (Hjelmslev) pedía al epistemólogo. En lugar de decimos, de una manera definitiva, si hemos de hablar en términos de realismo o en términos de nominalismo, el epistemólogo nos enfrenta con una actividad continua de estructuración en la que las estructuras toman forma gracias a una dialéctica que se equilibra y que continuamente propone nuevas aventuras.

"Una característica fundamental de la percepción es que ésta surge de un proceso *fluctuante,* que exige intercambios constantes entre la disposición del sujeto y la posible configuración del objeto, y que estas configuraciones del objeto sean más o menos *estables* o *inestables,* en un sistema espacial más o menos *aislado.* La percepción se puede expresar en términos de probabilidad, siguiendo el modelo de la termodinámica o de la teoría de la información" [Ombredane, 1955, páginas 85-100].

De hecho, lo percibido se ofrecería como la configuración sensible, estabilizada momentáneamente, bajo la cual se reagrupan con mayor o menor redundancia las informaciones útiles que el receptor ha recogido durante la operación, en el ámbito estimulante. Y sucede así porque es el propio ámbito estimulante el que ofrece la posibilidad de extraer un número indeterminado de modelos con un grado de redundancia variable; aunque de hecho, lo que los gestaltistas llaman «la buena forma» es, entre todos los modelos, el que precisa de «una información mínima y comporta el máximo de redundancia». Así, la «buena forma» corresponde al «estado de máxima probabilidad de un conjunto perceptive fluctuante».

Pero al llegar a este punto nos damos cuenta de que, traducida en términos de probabilidad estadística, la noción gestáltica de «buena forma» pierde toda connotación de necesidad ontológica y no comporta una estructura fija correlativa en el sistema nervioso del sujeto.

De hecho, el comportamiento de que habla Ombredane ofrece varias posibilidades de agrupación redundante, gracias a su determinación, y

no se opone a la «buena forma» como se opondría lo informe no perceptible a lo que efectivamente es percibido y perceptible.

En un ámbito de estímulos, el sujeto individualiza la forma más redundante cuando le mueven unas intenciones concretas, pero a la vez puede no renunciar a otras posibles operaciones de coordinación que permanecen en la sombra. Ombredane cree operativamente («y también tipológicamente») que se podrían distinguir varios métodos de exploración del ámbito estimulante:

> "Se podría distinguir al individuo que observa su exploración y decide utilizar una estructura advertida antes de haber captado todos los elementos de información que pudo recoger; el individuo que prolonga su operación y se prohíbe a sí mismo adoptar las estructuras que se le aparecen; el individuo que concilia las dos actitudes, ya sea para confrontar un mayor número de opciones posibles, ya sea para integrarlas mejor en una percepción unitaria constituida progresivamente. Podría añadirse el individuo que pasa de una estructura a otra sin darse cuenta de la incompatibilidad que pueden tener entre ellas, como sucede en el caso de onirismo. Si la percepción es un compromiso, hay maneras distintas de comprometerse o de negarse a comprometer, en una búsqueda de informaciones útiles".

Observaciones como éstas nos recuerdan lo que Merleau-Ponty oponía al isomorfismo gestáltico, cuando definía la forma (la estructura) no como un elemento del mundo, sino como un límite hacia el cual tiende el conocimiento físico y que él misino define [Merleau-Ponty, 1942].

Pero aquí nos interesa subrayar que, en la medida en que la actividad estructurante se presenta libre tentativa (queremos decir: inventiva) a nivel de la percepción y de la inteligencia, con mayor razón debe admitirse como tal a nivel de la elaboración de modelos epistemológicos aptos para formalizar el universo de los productos culturales.

VII. Lógica estructural y lógica dialéctica

VII.1. ¿Aceptar una noción de estructura como *instrumento prognóstico* elimina verdaderamente el presupuesto de la existencia de comportamientos constantes de la mente?

Cuando la investigación semiótica (véanse por ejemplo las investigaciones de *sémiologie du récit* que parecen individualizar tan

exactamente el hecho de la recurrencia de estructuras constantes de la narratividad) nos sugiere la presencia de constantes, no podemos dejar de aceptar esta sugerencia y valorarla en lo que vale, avanzando aún más en la comprobación. *En realidad, el funcionamiento constante de la mente humana es un presupuesto muy fecundo para toda clase de investigaciones semióticas.*

VII.2. Elaborar un modelo hipotético y tentativo, no excluye la confianza en el hecho de que los fenómenos concretos puestos en forma de hecho presenten las relaciones evidenciadas. Pero se puede tener confianza absoluta en la realidad de las conexiones descubiertas por un modelo estructural, sin que por ello se niegue que puedan haber otras capaces de aparecer, solamente si se miran desde otro punto de vista. Ni que en el momento en que el modelo propuesto funciona operativamente, no sabré cuáles y cuántas otras relaciones posibles ha dejado en la sombra mi operación.

Mientras fijo la realidad en modelos (y para captar lo real no puedo hacer otra cosa) sé que la realidad me presenta *también y no solo* los perfiles que individualizo. El resultado de mi operación (que se realiza llevando los hechos a otro nivel de comprensibilidad y por ello enriqueciendo mi poder de captación sobre las cosas y contribuyendo así a modificar el mundo) no me ha de llevar a concluir que la realidad se reduce tan sólo a aquellos perfiles.

En conclusión, la *falacia ontológica* de la predicación estructural no consiste en intentar elaborar modelos constantes para profundizar luego las diferenciaciones situacionales (que a su vez pueden provocar la duda sobre las constantes). Consiste en elegir las presuntas constantes como objeto único y fin último de la investigación, punto de llegada y no de partida para nuevas contestaciones. Tener a mano una hipótesis sobre lo *idéntico* para profundizar en el estudio unificado de lo *diverso* no es en absoluto ninguna falacia. En cambio, sí que es una falacia ontológica saquear el almacén de lo *diverso* para descubrir siempre, en seguida y con certeza absoluta, lo *idéntico.*

VII.3. Para comprender este problema es preciso volver una vez mas a lo que en A.2.XII. hemos llamado el modelo Q. Visto como modelo del universo el modelo Q es la epifanía de la Estructura

Ausente. Es un campo de juego. En este campo combinatorio de entropía muy alta, la cultura interviene superponiendo códigos y estructuras. Pero el campo global (según las leyes de la semiótica no se puede investigar, y de momento todavía es el tema de una investigación metafísica) permite que la cultura lo organice por medio de varios códigos. La semiótica debe estudiar la existencia y las condiciones de organización de estos códigos que son fatalmente históricos.

Con todo, por su misma naturaleza hipotética, el modelo Q, en el momento en que viene *regulado* por un código ya contiene la posibilidad de que este código esté minado por una contradicción. En otras palabras, si una unidad cultural, por recorridos como los estudiados en el árbol KF, se liga con otra unidad (creando los ejes α vs. β o la equivalencia $s_1 = \alpha_1 = \beta_1$), el modelo Q contiene las condiciones para que tanto la oposición como las cadenas de equivalencias se *contradigan* (y se produzca α vs. γ, o bien $s_1 = \alpha_2 = \beta_3$). El cambio de estas relaciones (la diferente magnetización de las bolitas, para usar la metáfora conocida) depende de una serie de variables, la mayoría de las cuales no son puramente semióticas. Una procesualidad diacrónica se inserta *de hecho* para estructurar y reestructurar los códigos semióticos, que se han de formalizar y describir como sincrónicos.

Definir las relaciones entre estos dos momentos quiere decir definir las relaciones entre una lógica estructural y una lógica dialéctica. Sin en el modelo Q, por definición, se puede insertar la contradicción, la descripción semiótica de los códigos es la descripción siempre provisional de asentamientos sincrónicos que continuamente son minados por la contradicción que los hace vivir.

VII.4. Existen algunas hipótesis de cómo se articula esta contradicción. Según Sève [1967], las formas descritas y realizadas estructuralmente solamente son una configuración transitoria del «movimiento de lo real»; por lo tanto, la lógica estructural solamente es *una lógica de los segmentos internodales de las contradicciones dialécticas;* la lógica estructural es una «razón analítica» que tiene un conocimiento incompleto, aunque sea útil y necesario, del proceso dialéctico. Esta tesis recoge algunos temas tratados por Lévi-Strauss [1962] en el ensayo final de *La Pensée Sauvage,* en el que confronta

estructuralismo e historia, pero parece reducir la tarea de la lógica estructural. Con todo, le asigna una función que podría ser más que suficiente. Más que conocer mal, o intuitivamente, o por medio de una oscura noción de «globalidad», el movimiento real, es mejor saberlo individualizar por medio de configuraciones provisionales pero descriptibles. La tentación metafísica de estas descripciones sería la de considerarlas como absolutas, no como una imagen momentánea del proceso, sino la imagen de las razones metahistóricas del proceso (véase toda la crítica a Lévi-Strauss y en particular, D.3.).

VII.5. Para Godelier [1966] es posible individualizar diversas formas de contradicción; dentro de cada estructura y entre estructuras. Este segundo tipo de contradicción explicaría los procesos históricos: «*.L'apparition d'une contradiction serait en fait l'apparition d'une limite, d'un seuil pour les conditions d'invariance d'une structure. Au delà de cette limite un changement de structure s'imposerait. Dans cette perspective la notion de contradiction que nous présentons intéresserait peut-être la cybernétique.*» Esta posición recuerda la manera cómo en A.2. hemos intentado ver la posibilidad de reestructuraciones de un campo semántico, cuando se pasa de campos complementarios a campos contradictorios en virtud de la aparición de un mensaje que altera algunos aparejamientos connotativos (véase el ejemplo del azúcar vs. ciclamato en A.2.VI.). Sève critica esta posición (la estructura es interna pero el motor del desarrollo es externo) y recuerda que estas explosiones de estructuras no se producen por un resultado automático de lógica estructural sino por la intervención de aquella modificación activa que es la lucha de clases (si quisiéramos volver a nuestro ejemplo del azúcar y de los ciclamatos, la destrucción de algunas relaciones connotativas nace de una decisión práctica tomada «revolucionariamente» por un científico, al revelar que los ciclamatos producen el cáncer). Pero esta objeción podría provocar ya una aceptación, ya una nueva objeción: por un lado nos parece legítimo decir, como siempre hemos dicho, en este libro, que toda reestructuración de códigos se produce por obra de nuevos mensajes, nuevos juicios factuales o nuevos juicios semióticos [cfr. A.2.XVI.] que obligan al código a enriquecerse o a entrar en crisis. Por otro lado, es preciso recordar que un mensaje, por nuevo que sea, ha sido posible por la existencia de códigos precedentes; en otras palabras, es posible

reestructurar los códigos pero solamente porque se partí de códigos. Y una lectura en clave del materialismo dialéctico nos mostraría que también la lucha de clases y el acto revolucionario son acontecimientos permitidos y prometidos por una cierta estructura de la sociedad (y recordemos que la estructura marxista como «base económica» puede ser leída como sistema de oposiciones y diferencias en sentido estructuralista) [cfr. Althusser, 1965; Lefèbre, 1966; Godelier, 1966]. Si la lucha de clases, en una perspectiva marxista, se ha de producir para que se creen las condiciones necesarias para la misma, en tal caso, también el mensaje «lucha de clases» tiene sus matrices generativas en las estructuras sociales. La relectura en este sentido del ensayo de Mao Tse-tung, *Sobre la contradicción* nos permitiría delinear una descripción estructural de una matriz generativa del movimiento histórico. El ensayo de Mao, con su visión opositiva y binaria de los principios orientales del Yin y del Yang, a nuestro parecer traduce la dialéctica hegeliana en un modelo que puede ser leído en clave semiótico-estructural.

VI1.6. Así se llega a una tercera posibilidad, prefigurada en la frase de Godelier que asigna un parentesco entre la noción de contradicción y la cibernética. Bajo este punto de vista ha meditado un escrito, sin duda demasiado sintético y repleto de analogías temerarias, pero susceptible de un desarrollo más riguroso, de Leo Apostel [I960] en el que se intenta construir un modelo cibernético de la contradicción dialéctica. Y algunas ideas fecundas sobre esta posibilidad nos las ofrece un pensador hacia el cual, como se habrá visto en párrafos anteriores, hemos contraído una gran deuda, Jean Piaget. En su ensayo sobre el estructuralismo, ya citado, insiste sobre la noción de estructura como generadora de continuas transformaciones: cada estructura nos remite a las estructuras precedentes, pero también a algunos mecanismos operativos que trabajan por debajo de éstas: «*L'idée de la structure comme système de transformation devient ainsi solidaire d'un constructivisme de la formation continue* [pág. 31], en donde no se individualizan nunca estructuras últimas o «naturales» (como sucedía con Lévi-Strauss) y «*les frontières de la formalisation sont donc mobiles ou vicariantes*» [pág. 31], en el sentido de que «*n'existe pas de forme en soi ni du contenu en soi, tout élément (des actions sensorimotrices aux opérations, ou de celles-ci aux*

théories, etc.) jouant simultanément le rôle de forme par rapport aux contenus qu'il subsume et du contenu par rapport aux formes supérieures». Lo que constituye un envío (quizá del todo casual, pero precisamente por esto más interesante) a la teoría de la semiosis ilimitada y de la cadena infinita de los interpretantes (que hemos definido en lo que se ha llamado el modelo Q). En una palabra, no es casual que estas páginas de Piaget discutan unas páginas de Goedel dedicadas a sus investigaciones matemáticas; las estructuras contienen una contradicción interna y esta contradicción se hace evidente y eventualmente soluble cuando se perfila una nueva estructura. Se crea así una especie de pirámide en cuya base están los fundamentos, siempre contradicha, en la que, en su continua apertura y progresión hacia el vértice, se transforma la pirámide en una espiral (si es que queremos recurrir a un gráfico como metáfora útil) de volutas cada vez más grandes, a medida que se progresa hacia lo alto.

«Une structure une fois construite, on en nie l'un des caractères nui paraissait essentiel, ou au moins nécessaire... Dans le domaine des structures logico-mathématiques, c'est presque devenu une méthode que, une structure étant donnée, de chercher par un système de négations à construire les systèmes complémentaires ou différents que l'on pourra ensuite réunir en une structure complexe totale» [pág. 104].

El mismo Piaget liga estos problemas con los de una interpretación estructural de la lógica dialéctica y al menos nos indica la dirección en la que avanzan estos estudios. En todo caso, en esta perspectiva, se impone una condición: que las estructuras individualizadas no se definan nunca como últimas, objetivas, naturales o independientes del punto de vista desde el que se construye la hipótesis. En este sentido, individualizada esta penúltima base de la semiótica, hemos de subrayar el hecho de que también en esta frontera, la cultura y la historia pueden ser consideradas fenómenos de comunicación, relaciones entre mensajes y códigos que los hacen posibles, sin conferir a los instrumentos estructurales un valor ontológico. Decidir si es posible o no una conciliación entre la lógica estructural y la lógica dialéctica quiere decir decidir también si la semiótica niega la vida misma de la comunicación por amor de la coherencia estructural o se permite un conocimiento de la misma más profundo e independiente.

El último umbral de la semiótica continúa siendo el de definir el punto en que el conocimiento se nutre y transforma por la práctica,

precisamente (como decíamos en D.4.II.4.) en que para conocer el gusto de una pera es preciso transformarla comiéndola.

CONCLUSIÓN

I. Llegados a este punto, se podría pensar que la utopía semiótica al oscilar entre una exigencia de rigor y de formalización y una apertura hacia el proceso histórico concreto, desemboca en una contradicción que la inutiliza.

En el curso de este libro se han desarrollado de hecho dos líneas de razonamiento:

a) Por un lado, se ha tendido a la descripción de cada sistema semiótico como si fuera un sistema «cerrado», rigurosamente estructurado y visto en un corte sincrónico.

b) Por otro, la proposición del modelo comunicativo de un proceso «abierto», en el que el mensaje varía según los códigos, los códigos entran en acción según las ideologías y las circunstancias, y todo el sistema de signos se va reestructurando continuamente sobre la base de la experiencia de descodificación que el proceso instituye como *«semiosis in progress».*

En realidad, los dos aspectos no se oponen como una opción científica concreta contra una opción filosófica genérica, sino que el uno implica al otro y lo instituye en su propia validez. No podemos ignorar el carácter procesual de los fenómenos de comunicación; ya lo hemos dicho, ignorarlos significa caer en utopías elegantes, pero ingenuas. Es inútil creer en la estabilidad de las estructuras y en la objetividad de las series significantes que las encabezan, si al definir estas series estamos dentro del *proceso* e individualizamos como definitiva *una fase del mismo.* Definir el modelo comunicativo de un proceso abierto implica una perspectiva total que considere —en un universo visto *sub specie commnnicationis*— *incluso* aquellos elementos

que se interfieren con la comunicación, pero que no son reducibles a comunicación, aunque determinen las modalidades de la misma.

Pero esta perspectiva no va más allá de una definición general de las *condiciones de la totalidad.* Y todo razonamiento que implique la totalidad de las perspectivas corre el riesgo de limitarse a declaraciones generales por temor a descender a análisis particulares que fragmenten la homogeneidad del panorama. Así pues, la totalidad queda solamente «afirmada» y la filosofía perpetra uno de sus delitos más habituales, que consiste en no decir nada por la prisa de decirlo todo. Si se quiere saber qué sucede en realidad en esta perspectiva de totalidad del proceso, *es preciso descender al análisis de sus fases.* En tal caso, la totalidad del proceso se descompone —de perspectiva «abierta» que era— en los universales «cerrados» de los sistemas semióticos que individualiza. El proceso se afirma, pero no se comprueba. Los sistemas semióticos que entran en el proceso, analizados en un momento dado de su constitución, son comprobados, pero no «afirmados»: es decir, no se proclaman como definitivos, precisamente porque la perspectiva del proceso, en el fondo de la investigación, advierte al investigador de los pasajes filosóficamente peligrosos (y tan ingenuos como los de quienes querían afirmar la totalidad y no comprobar las fases).

Así pues, a la organización de universos cerrados corresponde la conciencia de la apertura del proceso que los engloba y los reestructura; pero este proceso puede individualizarse solamente como una sucesión de universos cerrados y formalizados.

II. Recordemos que la labor descriptiva que lleva a las hipótesis de los códigos (y de ahí a los sistemas de convenciones integradas sobre las cuales se rige una sociedad) no obliga a considerar la investigación como una justificación del *statu quo.* Los estudios sobre los usos lingüísticos han sido considerados como una manera de reducir el pensamiento a una sola dirección, la de la comprensibilidad unívoca, para eliminar lo ambiguo, lo no dicho, lo que se dejó en la sombra y que podía ser dicho, lo posible y lo contradictorio. Con este sentido, el análisis comunicativo que da valor privilegiado a la llaneza y a la inconfundibilidad del uso común puede constituir (aunque la ilación sea temeraria y excesivamente genérica) una especie de técnica pacificadora y conservadora.

Pero ya hemos dicho que la investigación sobre los códigos no intenta definir las condiciones óptimas de integración, sino que intenta descubrir las condiciones de una sociedad de comunicantes en un momento dado.

La cadena comunicativa implica una dialéctica código mensaje, que la investigación semiótica no solamente justifica, sino que —en la medida en que difunde el conocimiento del proceso— promueve continuamente. Por esto, la semiótica, erigiendo pequeños «sistemas» no puede constituirse en el Sistema. Porque demostrar que una solución comunicativa ya está codificada (y refleja un universo ideológico ya constituido) es abrir el camino para una nueva tentativa de comunicación que obliga a reestructurar el código. El procedimiento operativo de la investigación semiótica no se resuelve fatalmente en la ideología del operativismo, según la cual los nombres se reducen a un significado único, que corresponde a la única operación posible y actuable en cosas que solamente se pueden dominar de una sola manera y con un solo fin. Si «con todo su explorar, revelar y aclarar ambigüedades y oscuridades, el neopositivismo no se interesa por la gran oscuridad y ambigüedad general del universo establecido por la experiencia» [Marcuse], la perspectiva semiótica que proponemos intenta precisamente fundar las posibilidades de existencia de esta procesualidad de los sentidos y definir la manera de incrementarla y promoverla, en donde resulte productiva (como la sospecha fecunda de que todo puede ser distinto de como aparece y de lo que se dice), aunque también pueda ser útil el procedimiento inverso de aclarar los instrumentos para reducir la ambigüedad, en donde sea técnica de dominio, confusión mixtificadora.

Una investigación semiótica que tome en cuenta la dialéctica código-mensaje, el *décalage* continuo de los códigos, la conexión entre universo retórico y universo ideológico, la presencia masiva de las circunstancias reales que orientan la selección de los códigos y la lectura de los mensajes, fatalmente se convierte —y nunca hemos pensado en ocultarlo— una investigación motivada, prospectiva, no objetiva (si la objetividad es la transparencia absoluta de una verdad masiva que la precede), y se cumple una función terapéutica.

III. Al someter los sistemas semióticos cerrados a la procesualidad del modelo abierto, habíamos resaltado (cada vez más, a medida que avanzaban los capítulos del libro, integrándose y aclarándose los unos con los otros) un elemento extrasemiótico como es la *circunstancia* [A.2.XIV.].

Lo que normalmente se llama «contexto» (real, externo —no el contexto formal del mensaje) se distingue en *ideologías,* como se ha dicho ya, y en *circunstancias de comunicación.* Las ideologías se resuelven en signos o no se comunican (y por lo tanto, no existen). Pero no, todas las circunstancias se resuelven en signo. Hay un margen último de la circunstancia, en el que ésta se sustrae al torbellino de los códigos y de los mensajes y se escapa. Es cuando el mensaje (con todas las connotaciones que le permiten englobar ideologías y circunstancias de origen) *va a caer* en una circunstancia de destino no prevista. Hasta que esta caída del mensaje no se convierta en norma —y en tal caso la circunstancia implicará convencionalmente unos códigos de recepción reconocibles y homologables— la circunstancia irrumpirá para estorbar la vida a los signos, y se presentará como residuo sin resolver.

En este sentido, en nuestro razonamiento la circunstancia se ha ido configurando como un complejo de factores biológicos y económicos, de hechos e interferencias externas que se modelan como un marco imprescindible de toda relación comunicativa. Casi como la presencia de la «realidad» (si se nos permite esta locución ambigua), que flexiona y modela los movimientos no autónomos de los procesos de significación. Cuando Alicia pregunta: «La cuestión es la de saber si tú puedes conseguir que las cosas signifiquen las cosas más diversas», la respuesta de Humpty-Dumpty es: «La cuestión está en saber quién ha de ser el amo».

Una vez aceptada esta perspectiva, podríamos preguntarnos si el proceso de comunicación es capaz de dominar las circunstancias en que se produce.

La experiencia de la comunicación, que es experiencia de la cultura, nos permite contestar afirmativamente, al menos en la medida en que la circunstancia, entendida como base «real» de la comunicación, se convierte continuamente en un universo de signos, con los que va siendo individualizada, valorada, discutida, mientras que por su parte la comunicación, en su dimensión pragmática, va produciendo comportamientos que van contribuyendo a cambiar las circunstancias.

IV. Pero hay un aspecto semióticamente más interesante, y por el cual la circunstancia puede llegar a ser elemento intencional de la comunicación. Si la circunstancia ayuda a individualizar los códigos mediante los cuales actúa la descodificación de los mensajes, en tal caso la semiótica puede enseñarnos que, *en lugar de modificar los mensajes o de controlar las fuentes de emisión, se puede alterar un proceso de comunicación actuando sobre las circunstancias en que va a ser recibido el mensaje.*

Éste es un aspecto revolucionario de la conciencia semiótica, y tanto más importante cuando (en una era en la que las comunicaciones de masa se presentan con frecuencia como la manifestación de un dominio que controla lo social por medio de la planificación de la transmisión de mensajes), donde no sea posible alterar las modalidades de la emisión o la forma de los mensajes, sigue siendo posible (como una «guerrilla» semiótica ideal) cambiar las circunstancias a la luz de las cuales los destinatarios han de seleccionar sus propios códigos de lectura.

La vida de los signos es frágil, sometida a la corrosión de las denotaciones y de las connotaciones, bajo el impulso de circunstancias que debilitan la potencia significativa original; pensemos en un signo visual tan provocativo como la señal del movimiento para el desarme atómico, tan escandaloso cuando aparecía en los primeros ojales de los que protestaban por la lógica de la escalada, y que luego fue sometido gradualmente a nuevas codificaciones connotativas a la vez que el símbolo era comercializado en las *boutiques,* hasta que se convirtió en el eslogan en broma de una cadena de supermercados (con la idea de consumo: «haced compras, no la guerra»). Esto no quiere decir que ha bastado que en unas *circunstancias dadas* el signo apareciera de nuevo en unos carteles en los que se intentaba impedir el reclutamiento de soldados para la guerra del Vietnam y, al menos en *aquella circunstancia* (y en otras análogas) el signo ya no apareció ni neutro ni neutralizado, sino que adquirió de nuevo las connotaciones más ultrajantes y temibles.

Contra una ingeniería de la comunicación que se ingenia para hacer redundantes los mensajes, para asegurar su recepción según planes preestablecidos, se perfila la posibilidad de una táctica de descodificación que instituya circunstancias diversas para diversas

descodificaciones, permaneciendo inalterado el mensaje como forma significante (pero esto no nos debe inducir a «optimismo: el mismo procedimiento sirve para la contestación como para el restablecimiento del dominio).

Si esta energía pragmática de la conciencia semiótica demuestra que incluso una disciplina descriptiva puede convertirse en proyecto activo también nos ha de inducir a la sospecha de que el mundo visto *sub specie communicationis* no sea todo el mundo, y el temor de que el universo de la comunicación no sea sino la frágil superestructura de algo que sucede a las espaldas de la comunicación. Pero esta superestructura frágil queda instituida hasta tal punto en todo nuestro comportamiento, que no es empresa fácil intencionarla como modalidad de nuestro ser-en-la-circunstancia. La comunicación engloba a todos los actos de la praxis, en el sentido de que toda la praxis es comunicación global, es institución de cultura, y por lo tanto, de relaciones sociales. El hombre se apropia del mundo y hace que la naturaleza se transforme continuamente en cultura. Pero los sistemas de acción se pueden interpretar como sistemas de signos, con tal de que cada sistema de signos se inserte en el contexto global de los sistemas de acción; cada uno como uno de los capítulos (que nunca es el único ni el más importante) de la praxis como comunicación.